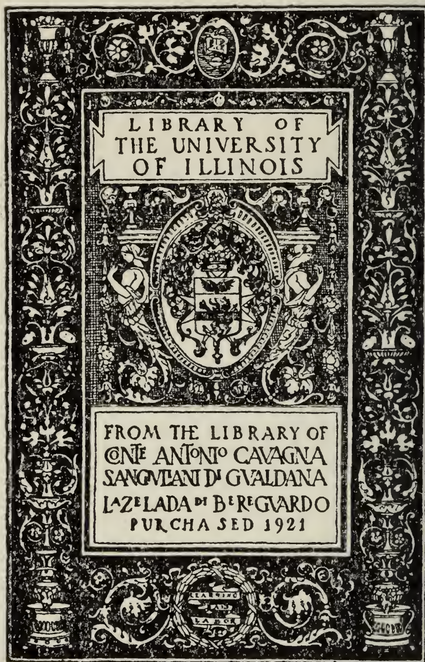


757
T43m

Rare Book & Special
Collections Library

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
University of Illinois Urbana-Champaign

http://archive.org/details/ilmaestrodiminia00cava

4161

IL MAESTRO DI MINIATURA

a Guazzo ed all' Acquerello

Opera

DEDICATA ALLA GIOVENTÙ

Nella quale si danno i principj dell'arte di dipignere i paesi, i ritratti, i fiori, ec.

TRADOTTA ED ARRICCHITA DI ANNOTAZIONI DA

Stefano Ticozzi

Socio di varie Accademie

con Quattordici figure

MILANO

Presso P. e G. Vallardi C. S. Margherita N. 1101.

1820.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

757
T43m

3Mr36

GLI EDITORI.

Un' operetta pubblicata recentemente in Francia, e che ha avuto colà il più rapido spaccio, ci è sembrata degna di essere comunicata all' Italia, la quale poche cose in questo genere possedeva, e forse solo un'antica traduzione dell' arte di dipignere senza maestro, *stampata da lungo tempo in Milano. Ci siamo dunque fatti solleciti di ottenere da persona assai versata in questi studj la traduzione di questa nuova operetta, ricca di notizie le più recenti e le più adattate alla istruzione dei giovani, e la presentiamo al pubblico diligentemente stampata colle figure tolte dai migliori originali, che non possono punto scomparire a fronte di quelle che accompagnano l' edizione francese.*

Ci lusinghiamo che giovevole riuscire possa e quindi gradita la pub-

905688

blicazione di questo Maestro di Miniatura, *perchè oltre le nozioni generali intorno alla teoria della pittura, vi si trovano ancora tutti gli insegnamenti pratici intorno alla miniatura in particolare, al guazzo, all'acquerello, ai fondi, al modo di disegnare sull'avorio e sulla pelle, di calcare e di ridurre dal grande in piccolo, ai colori diversi che dai miniatori si possono adoperare. Molti precetti vi s'incontrano pure relativi alla maniera di dipignere i fiori, ed anche le diverse loro specie in miniatura, altri per dipignere a guazzo, la pratica del lavis e dell'acquerello; ed infine si è soggiunta la lettera, già nota e sempre desiderata, del celebre* Gessner *intorno al modo di dipignere i paesi.*

Se altre opere da noi prodotte sono state dal Pubblico ben accolte, molto maggiori speranze ci confortano nella edizione di questa, che utile può riuscire ai giovani studiosi, e piacevole altresì a qualunque classe di colte persone.

IL MAESTRO

DI MINIATURA

A GUAZZO ED ALL'ACQUERELLO.



Si racconta che una donzella, perdutamente invaghita di un giovane che stava per recarsi in lontane contrade, desse la prima idea della pittura. I raggi del nascente sole ferivano le pareti della camera, e l' ombra dell' intercisa luce segnava sulla parete la testa dell' amante che si congedava. L' addolorata fanciulla segue col carbone i contorni dell' ombra, ed i cari lineamenti rimangono impressi sul muro. In tal modo creò amore la pittura; nè per certo le si potrebbe dare una più bella origine.

Assai lunga fu l'infanzia della pittura: le altre arti erano di già adulte, che ancora non aveva essa fatti sensibili progressi, perciocchè non potevano gli uomini applicarsi alle arti di solo piacere avanti di avere provveduto ai primi bisogni della vita. In fatti la pittura non avrà mai allettamenti che pei cuori felici, nè si vedrà prosperare che presso i popoli inciviliti, risvegliata da caldo amore di gloria, ed incoraggiata dagli applausi e dalle ricompense.

I primi pittori si accontentarono d' imitare con semplici linee di contorno tutto ciò che poteva riuscir grato agli occhi dell' uomo ed allettarne il cuore con aggradevoli rimembranze: poco dopo si conobbe l'effetto delle ombre, e si tentò di rappresentarle: finalmente volendo rendere perfetta l' imitazione della natura, si adoperarono i colori. Ma quanti secoli non dovettero trascorrere prima che la pittura giugnesse

a quel grado di perfezione che forma la gloria delle antiche e delle moderne scuole! Gli Egizj e pochi altri popoli dell' Asia avevano avuti alcuni famosi pittori, le di cui opere fecondando la ferace e ridente imaginazione de' Greci, fecero sorgere quella scuola che più d' ogni altra s' avvicinò agli estremi confini della perfezione, e tanta gloria sparse sulla Grecia, mercè il genio creatore dei suoi grandi artefici. Dalle accademie di Sicione, di Rodi, di Atene. ec., uscirono Prassitele, Zeusi, Apelle e cento altri egregi maestri che arricchirono la patria loro di maravigliosi lavori. Dalla Grecia la pittura passò in Italia, dove salì al più alto grado di riputazione negli ultimi tempi della repubblica romana e sotto i primi imperatori; finchè coll' impero, in basso stato condotto dal lusso e dalla corruzione, a poco a poco ruinò insieme a quasi tutte le altre arti. Per una lunga serie di

secoli, sotto gl' imperatori del Basso Impero, la pittura, posta in mano di uomini senza gusto e senza talenti, fu ridotta alla vile condizione di fredda, sterile e secca imitazione degli oggetti della natura: ed un' arte tanto bella era ricaduta nell' infanzia, anzi nell' Italia affatto perduta, quando i Barbari la saccheggiavano (1). Circa la metà del 13.° secolo cominciò di nuovo a risorgere in questa bella contrada. Alcuni Greci avevano fatte in Firenze certe pitture che, sebbene meno che mediocri, vennero lodate assai. Le vide Cimabue che, spinto da generosa emulazione, prese in mano il pennello e superò i greci maestri. Le sue prime cose risve-

---

(1) L' indulgente lettore vorrà di buon grado perdonare qualche inesattezza qua e là sparsa in questi brevi cenni di storia, in grazia, se non altro, degli ottimi precetti che l' autore ci somministra.

gliarono in Italia un generale entusiasmo, che fin d'allora dovevasi risguardare come foriere della nuova gloria che la pittura avrebbe ottenuta in questa nuova patria delle arti. Quando Cimabue ebbe terminata un'imagine di Maria, che si doveva collocare in una chiesa di Firenze, tutto il popolo si affollò alla sua casa, e tra il suono delle trombe, le grida di giubilo e le acclamazioni, accompagnò il quadro fino al luogo in cui doveva essere riposto. Di là a non molto, passando per Firenze Carlo d'Angiò, fratello di San Luigi, dopo essere stato coronato re di Sicilia e di Gerusalemme, que magistrati credettero di non poter onorare in miglior modo l'illustre ospite, che col mostrargli le opere di Cimabue. E perchè questi lavorava fuori delle mura di Firenze, la curiosità di vedere i suoi quadri trasse tanta gente dietro al re, che la città rimase per un istante affatto

deserta. Vero è per altro che tali pitture erano di uno stile secco e meschino; ma a così straordinari incoraggiamenti dati alle belle arti dovevano tener dietro i più felici risultamenti. Dopo Cimabue molti Italiani professarono la pittura fino al 15.° secolo, nel qual tempo la nuova maniera del dipingere ad olio, trovata in Fiandra da Giovanni Wan-Eyck, detto *Gio. di Bruges*, essendosi introdotta in Italia, riuscì sommamente utile all' avanzamento dell' arte. Domenico del Ghirlandaio, sebbene ritenesse ancora molto dell' antico stile, si acquistò in allora qualche celebrità; ma il suo discepolo Michelangelo, avendo cominciato a farsi conoscere sotto Giulio II, soverchiò tutti coloro che lo avevano preceduto, formò la scuola di Firenze e fece molti allievi.

Intanto Pietro Perugino ammaestrava Raffaello d' Urbino, che di lunga mano superò il precettore, e fondò

la scuola di Roma, che in appresso fu diretta dai Caracci (1).

In pari tempo quella di Lombardia (2) acquistava molta riputazione sotto Giorgione e sotto Tiziano, usciti dalla scuola di Gio. Bellini.

Nè mancarono all' Italia altre parziali scuole, dirette da varj maestri, come quella di Lionardo da Vinci a Milano; ma non si contano che le tre prime per essere le più celebri, e da cui uscirono le altre.

Senza avere studiato in queste scuole, eranvi ancora oltremonti celebri pittori, come Alberto Duro in Germania, l' Olbenio nella Svizzera,

(1) I Caracci eressero in Bologna una nuova accademia in sul declinare del XVI secolo; e possono risguardarsi come ristauratori della pittura in Italia per avere tentato di riunire ciò che avevano di migliore le altre scuole fiorentina, veneziana, parmigiana e romana.

(2) Doveva dire di Venezia.

Luca di Leyden in Olanda: pure l'Italia, e specialmente Roma, era il luogo in cui l'arte otteneva maggiore perfezione, e dove di quando in quando sorgeva qualche straordinario ingegno. Ma verun' epoca fu tanto feconda di eccellenti dipintori quanto quella di Leon X, nella quale fiorirono Michelangelo, Raffaello, Tiziano, ec. È questa la più gloriosa epoca negli annali delle arti, perchè allora poggiarono in Italia al più alto grado di perfezione; siccome la loro più gloriosa epoca in Francia è quella di Francesco I, in cui rinacquero.

Francesco I chiamò in Francia alcuni pittori italiani. Leonardo da Vinci, vinto dalle sue beneficenze, vi recò il sapere ed il gusto del bello; ma le guerre civili che travagliarono i burrascosi regni di Francesco II, di Carlo IX, di Enrico III, ed il cominciamento di quello di Enrico IV, ne ritardarono i progressi;

non avendo, si può dire, avuto principio la buona pittura in Francia che sotto il regno di Lodovico XIII con Nicolò Poussin. In breve quel paese ebbe ciò che può dirsi una scuola. Oltre i capi d'opera di Poussin, ebbe in appresso le nobilissime pitture di Lebrun e di Lessueur; e giunta nell'età presente ad un sublime grado di splendore, si gloria, con ragione, di possedere molti valorosi artefici.

NOZIONI

INTORNO

ALLA TEORIA DELLA PITTURA.



Quest' arte si divide in tre principali parti; cioè *composizione, disegno e colorito.*

DELLA COMPOSIZIONE.

Nella sua etimologia, *composizione* deriva da due vocaboli latini, che significano *mettere insieme, riunire.* È quest' espressione è rigorosamente vera, poichè nulla l' uomo inventando, non può che riunire i diversi oggetti che percossero i suoi sensi, e le varie fantasie che si svegliarono nella sua mente, indi disporle a piacimento per formarne le sue opere. In così fatta unione egli fa conoscere il suo ingegno creatore,

allorchè le di lui invenzioni rappresentano fedelmente ciò che seppe osservare nella natura morale e fisica.

Due parti possono distinguersi nella composizione; *invenzione e disposizione.*

L' *invenzione* è l' arte di trovare e di giudiziosamente scegliere gli oggetti che devono entrare nella composizione di un quadro, e le idee accessorie che gli daranno la forza e tutta la debita espressione. Nè questi vari oggetti devon essere espressi soltanto sotto i rapporti storici, ma ancora sotto quello de' caratteri nazionali, delle usanze, delle località, de' costumi: ogni sua parte ha le proprie convenienze, ed il giusto valore delle convenienze è ciò che fa buono o cattivo lo stile.

Di tutte le parti della pittura l' invenzione è quella che somministra al pittore le più frequenti occasioni di far conoscere la fecondità della sua fantasia, il suo sapere, il suo

giudizio. L'invenzione è quella che lo sublima al grado di poeta, e gli concilia la stima de' veri intelligenti; ed alle sue invenzioni deve il Poussin la gloria di essere chiamato il *pittore de' filosofi e degli uomini di bell' ingegno.*

La seconda parte della composizione vien detta *disposizione* o *assestamento*: l' invenzione concepisce il piano dell' opera, ma la disposizione l' eseguisce e ne apparecchia i mezzi. Col suo ajuto l' artefice fissa il luogo che devono occupare tutte le parti, e l' effetto che deve risultare dalla loro unione. S' egli piace agli uomini di spirito pel suo ingegno inventore, non è che per una giudiziosa disposizione che può piacere agli artefici, ed avere il nome di pittore. Un letterato saprà inventare un soggetto e concepire altresì belle fantasie che l' arricchiscano e ne facciano maggiore l' effetto; ma tali invenzioni, tali ingegnose fantasie non serviranno

a nulla se non vengono disposte secondo i mezzi dell' arte : il solo pittore può valersene, e colla cognizione di ciò che l' arte permette o ricusa, è capace di disporle sotto i rapporti del disegno, della movenza, della anatomia, della prospettiva lineare ed aerea, del colorito, degli effetti della luce.

La distribuzione di un quadro sarà sempre lodevole, qualunque siano i mezzi adoperati dall' artefice, ogni qual volta lo spettatore comprende subito il soggetto dominante; quando le figure principali si distinguono alla prima occhiata; quando tutte le parti si mostrano ne' luoghi che loro si convengono allorchè il quadro trovasi collocato nella dovuta distanza; quando tutte le linee collimano al punto di vista; quando tutti gli accidenti della luce partono dallo stesso principio luminoso; quando i contrasti, senza de' quali nulla è sensibile, sono verisimili e naturali.

Dell' unità.

La principale unità è quella del soggetto; e sarebbe inutile il dire che un solo quadro non deve rappresentarne due; perciocchè non potendo un quadro offrire che un solo istante dell' azione, gli episodii che vi si aggiungono, devono essere talmente legati alla scena, che non si possano levare senza nuocere alla chiarezza del soggetto. Che se si potessero togliere senza dar luogo a tale inconveniente, converrebbe rifiutarli per questo solo motivo, siccome si accennò poc' anzi; perciocchè non servendo al soggetto, riuscirebbero dannosi col richiamare a sè e distrarre l' attenzione dovuta al soggetto principale. Dietro questo principio viene a ragione biasimato Paolo Veronese per avere rappresentato nel lato destro di un quadro Gesù Cristo in atto di benedire l' acqua con cui S. Giovanni Battista

sta per battezzarlo, e nell' altro lato lo stesso Gesù tentato dal demonio.

Un' altra non meno importante è quella del tempo, che in ciò principalmente consiste, di non unire insieme persone che vissero in differenti secoli. Raffaello mancò a questa regola nel quadro d' Eliodoro, introducendo Giulio II nel tempio di Gerusalemme, portato dai gonfalonieri.

Nè meno necessaria è l' unità del punto di vista, poichè lo spettatore non può contemporaneamente situarsi in due diversi punti; e tutti gli oggetti devono mirare al suo sguardo come al centro cui vanno a terminare.

Lo stesso dicasi dell' unità della luce: il vero principio luminoso, quello su di cui il pittore deve studiare gli effetti della luce, è il sole. Ora questi rischiara solo tutti gli oggetti della natura, e l' angolo sotto il quale li rischiara in un dato istante, è lo stesso per tutti.

Rispetto ai gruppi, questi devono essere subordinati gli uni agli altri, come ancora le figure onde sono composti, qualunque ne sia il numero, applicandosi in tal modo l'indispensabile principio dell'unità.

Dei contrapposti.

Questo vocabolo significa in pittura le ragionate naturali opposizioni delle diverse parti che compongono un quadro, e servono a dare maggiore risalto le une alle altre.

Per ottenere quest' effetto, alle forme più particolarmente rotonde opporrà le più acute, alle grandi le piccole, alle rette le curve, ai colori aperti e freschi, colori caldi e sporchi; i chiari agli scuri, il movimento al riposo, la tempesta alla calma (1). Indipendentemente da

(1) Le scuole italiane adoperano con giudiziosa parsimonia i contrapposti troppo

questi dichiarati contrasti che risultano da cose opposte, ve ne sono di più dolci, che dipendono soltanto dai differenti oggetti. Non è dato che all' artefice di fino e dilicato gusto l' esprimere questi ultimi. I contrasti si applicano a tutto, essendovene di ombre, di lumi, di colori, di forme, secondo il sesso, l' età e le differenti passioni; si trovano contrasti nelle varie attitudini delle figure, e perfino nelle diverse parti della stessa figura. I contrasti praticati naturalmente e con verisimiglianza giovano a far conoscere il valore dell' artefice che sa utilmente valersi de' sussidii dell' arte sua.

Dell' ordine.

Non basta, dice Montesquieu,

---

appariscenti onde non cadere nell' ammanierato, e non sagrificare la dolcezza dei contorni. Michelangelo da Caravaggio fu il più fiero inventore de' gagliardi contrapposti, e la sua scuola riuscì dannosa alla nobiltà della pittura italiana.

mostrare all'anima molte cose, ma conviene mostrarle ordinatamente. Senza quest'arte, la moltiplicità degli oggetti formanti la ricchezza del quadro, genera confusione; l'intelletto dello spettatore ne risente fatica, si annoia e si vendica col disprezzo del malaccorto artefice che gli fa sentire la sua debolezza.

L'ordine è l'anima della composizione; ed è talmente necessario, che non si può escludere nè meno da un dipinto rappresentante il disordine; perciocchè la confusione vi si dispone con un cotale ordine, che l'esperto artefice non lascia trasparire, onde farti credere casualmente imitato ciò che sembra prodotto dal caso. In fatti siccome negli sconvolgimenti fisici, nell'urto degli elementi, nelle burrasche, ec., le leggi della natura si succedono bensì rapidamente, ma non vengono infrante: così il pittore che vuole imitarle, non può violare le leggi fondamentali dell'arte. Nello stesso modo

la musica ne' più rapidi movimenti, in quelli destinati a dipingere il disordine e la confusione con un' armonia imitativa, conserva sempre l' ordine, tutto viene misurato con severa regola, e l' esercitato orecchio del musico si accorge del menomo suono che se ne allontana.

Della varietà e della ricchezza.

Un principio universale che sembra avere presieduto alla formazione dell' universo, fu l' unita del tutto insieme, e la varietà ne' particolari. Tutti i corpi si formano con due linee, e si dipingono con tre colori: la musica non conta che sette note, e l' alfabeto cinque vocali: con questi semplici e poco numerosi elementi si formano infinite combinazioni; ma ogni cosa ricorda i principii che la costituiscono; tutto è uno e tutto è distinto. Dall' unità risulta l' armonia, dalla varietà la ricchezza; in maniera

però che queste due qualità si giovino a vicenda, e non si seguano. Per altro, parlando delle opere dell' arte, non basta l' andare moltiplicando gli oggetti agli occhi dell' anima, ed il cercare la ricchezza colla varietà. Se invece dell' ordine e della convenienza non vi trova che confusione, il cuore non s' interessa e l' occhio si volge altrove con indifferenza.

Del gusto e della grazia.

Se il genio crea, il gusto è quello che sceglie. Il gusto nell' artefice consiste nell' arte di saper apprezzare gli oggetti che adopera in maniera da soddisfare l' occhio e la mente.

La grazia e la bellezza sono due cose diverse. La bellezza non piace che per l' esatta osservanza delle regole, e la grazia piace senza le regole. Ciò che è bello, non è sempre grazioso, e ciò che è grazioso, non è

sempre bello. Ma la grazia è l'apice della bellezza; e si può definire, ciò che alletta il cuore senza penetrare lo spirito (1).

Un pittore non riconosce la grazia che dalla natura, la comunica alle sue opere, e seduce lo spettatore che ne prova l'effetto, senza intenderne la vera cagione.

DEL DISEGNO.

Qualunque corpo esiste in natura, malgrado l'infinita loro varietà, viene rappresentato con due linee, la *linea retta* e la *curva*.

L'arte di associare queste due linee per esprimere la superficie de' corpi, di qualsiasi mezzo si valga l'artefice, è ciò che può chiamarsi l'arte del disegno.

---

(1) Mengs soleva dire non esservi bellezza scompagnata dalla grazia.

Per imparare a rappresentare convenientemente le forme de' diversi corpi, convien confrontare queste forme tra di loro, conoscerne le differenze, valutare le rispettive assomiglianze delle parti loro, e per ultimo giudicare con esattezza del tutto e delle parti.

Quest' arte richiede una lunga pratica, e suppone l' abitudine di osservarne la natura e d' imitarne le forme secondo il carattere proprio di ogni oggetto. In allora quest' arte diventa una specie di scrittura, di cui si serve l' artefice per esternare i suoi pensieri: e questa specie di scrittura ha l' avvantaggio di essere facilmente intesa, perchè composta coi caratteri della natura, che sono propri di tutti i tempi e di tutti i paesi.

Siccome lo scrivano si prende cura di formare con esattezza le lettere del suo alfabeto (perciocchè senza quest' indispensabile precauzione non

si potrebbe rilevare il senso delle sue parole, e la sua scrittura rimarrebbe inintelligibile), così il dipintore deve con precisione imitare l' apparenza degli oggetti che rappresenta, onde far conoscere senza equivoco, ed apprezzare le gradazioni che li distinguono, spesse fiate in una maniera poco pronunciata e quasi impercettibile.

Questa qualità nell' artefice si chiama *correzione del disegno.*

Ma la correzione del disegno non è quasi applicabile che agli oggetti che ne sono suscettibili, e sono, per così dire, essi medesimi corretti. Ora nella natura, quale si presenta frequentemente al nostro sguardo, trovandosi le forme della maggior parte degli oggetti alterate o indecise, non ci offrono che caratteri travisati; e l' artefice non vi ravvisando che a grande fatica la primitiva impronta che li distingue, trovasi costretto a scegliere tra gli oggetti, affinchè i

caratteri del suo alfabeto, meglio formati, abbiano un più chiaro ed energico senso.

Da ciò venne il rinomato precetto, che l' artefice imitar deve la bella natura.

DEL COLORITO.

In due parti si divide la scienza del colorito, in scienza della luce ed in scienza del colorito. Cominceremo dalla prima; ma perchè non è visibile ne' quadri che per i suoi effetti, ne parleremo sotto la denominazione del *chiaro-scuro*, che è la scienza de' suoi effetti.

Col solo sussidio delle linee un pittore può rendere sensibili le sue idee, indicare la forma dei corpi, le rispettive loro proporzioni, le attitudini, le passioni, il sesso, l' età e lo scemamento della grandezza degli oggetti secondo le regole della *prospettiva lineare*. Coi soli contorni

farà conoscere il suo argomento e la generale disposizione degli oggetti che lo compongono ancora nella sua parte morale. Ma ciò che produce l' intero effetto del quadro, e forma la sua maggiore illusione, è l' arte con cui si dà corpo agli oggetti, arte che loro dà la realtà dell' apparenza, la profondità ed il rilievo, che gli armonizza con tutto ciò che li circonda, che li rappresenta in mezzo ad uno spazio, ed assegna il luogo che loro si conviene. Quest' arte è fondata nella cognizione delle leggi della luce, ed è il *chiaro-scuro*.

Osservando la natura impariamo che l' allontanamento degli oggetti, o per dir meglio, l' interposizione dell' aria tra essi e noi, rimpiccolisce e distrugge ancora ne corpi tutte le proprietà visibili, lo splendore, l' oscurità, la grandezza, le particolarità, in una parola, tutto ciò che costituisce il loro esterrore. Il contrario di questa proposizione è pure

giustissimo; val a dire, che tutte le condizioni della forma esterna non saranno gagliardamente pronunciate che sui corpi più vicini. Inoltre l'osservazione c'insegna che in ragione di queste mutazioni, due corpi simili cessano di esserlo, posti a disuguali distanze; e perchè non è altrimenti possibile che due corpi occupino lo stesso spazio nel medesimo tempo, sia rispetto al principio luminoso, o sia relativamente all' occhio dello spettatore, perciò in un quadro non può trovarsi nulla di affatto simile.

Quindi per dare ad un corpo il grado di grandezza, di luce, di oscurità, e dell' apparenza che deve avere, conviene osservare in quale rapporto si trova, per conto del sito che occupa, collo stesso oggetto, se trovavasi sul primo piano. Rispetto alla grandezza, il problema è sciolto dalla *prospettiva lineare* che procede con rigore matematico. Circa le altre proprietà visibili, là

di cui cognizione spetta alla *prospettiva aerea*, il solo intimo senso può dirigere l' artefice.

Eccovi un esempio che potrà spargere qualche lume sulle enunciate proposizioni.

Imaginiamoci, sopra un piano elevato, un lungo ordine di cinquanta colonne di una eguale bianchezza, poste l' una dietro l' altra ad eguali distanze ed opposte ad un cielo sereno: la *prospettiva lineare* ci mostra che il rimpiccolimento di tali colonne terrà una graduata proporzione, di modo che la seconda apparirà meno grande della prima, la terza meno che la seconda, e così via via fino all' ultima. È cosa indubitata che in un dato mezzo, val a dire in un determinato stato dell' aria, le colonne seguiranno tra di loro la stessa proporzionale diminuzione, o sia una legge qualunque di progressivo decrescimento rispetto ancora alla chiarezza, di modo che

la chiarezza della prima sarà più vivace che non quella della seconda, e questa più che la terza, e così di seguito. Ma queste colonne, a cagione della loro rotondità, e non supponendole in faccia alla luce, avranno una parte della loro superficie nell'oscurità; ed in tale supposizione l'ombra della prima, in intensità rispetto alla seconda, sarà come questa rispetto alla terza, e così successivamente. Supponiamo inoltre che le colonne siano rosse e non bianche, in allora l'intensità del colore seguirà la medesima diminuzione, siccome l'apparenza delle parti, se le supponiamo scanalate o variegate. All'estremità di questa discendente progressione di chiarezza e di oscurità si troverà il cielo che serve di fondo e d'inviluppo a questi vari oggetti.

Del colore.

Il colore locale, o colore proprio

di ogni oggetto si rappresenta col sussidio de' colori semplici, che per la loro combinazione danno tutte le possibili tinte della natura. Questi semplici primitivi colori sono tre, cioè il rosso, il giallo ed il turchino.

Mescolati a due a due, producono altri colori, per modo d'esempio, il rosso ed il giallo producono l'aranciato, il rosso ed il turchino danno il violetto, ed il giallo unito al turchino forma il verde.

Se alla mescolanza di due primitivi colori si aggiugne il terzo, non si ottiene che una tinta incerta più o meno grigia. Se, per esempio, al verde formato col giallo e col turchino aggiugnete il rosso, questo colore neutralizza subito il verde e lo fa scomparire. Nello stesso modo, se all' aranciato prodotto dal giallo e dal rosso si aggiugne il turchino, all' aranciato sottentra una tinta alquanto grigia.

Importa assai di riflettere che la

mescolanza de' tre primitivi colori in eguali porzioni (lo che riesce indispensabile per istabilire l' equilibrio della loro azione) dà una tinta grigia o neutra, val a dire una tinta in cui l' occhio più non ravvisa il carattere de' colori che lo produssero.

Ad ogni modo da quest' effetto viene dimostrato l' assioma de' fisici, una volta così odioso ai pittori, che il bianco si forma coll' unione de' primitivi colori. Vero è che i pittori, mescolando insieme tutti i colori della loro tavolozza, mai non giugneranno ad avere quello de' loro colori, che chiamano bianco. I loro colori grossolani, impuri, non possono, come abbiamo osservato, produrre, mescolati assieme, che una tinta grigia; ma se si faccia passare un raggio di luce solare, o la luce di una candela a traverso di tre vetri tinti de' tre primitivi colori in una proporzionata intensità, si otterrà una tinta bianca. Un cartone di otto o dieci pollici di

diametro, tinto co' medesimi colori, attraversato nel suo centro da un asse che si faccia rapidamente muovere, presenterà egualmente, a cagione della mescolanza de' suoi colori, una superficie bianca.

I fisici cercarono la soluzione di molti fenomeni della luce; hanno, per modo d'esempio, deciso che gli oggetti coloriti di rosso, giallo, turchino, o di altri colori composti, non ci sembrano tali che per essere dalla loro superficie riflettuti i raggi rossi, gialli, o turchini in maggiore abbondanza che gli altri.

Ma se tali quistioni spettanti alla fisica sono estranee al pittore, importa, se non altro, all'artista di sapere qual è l'espressione propria di ciaschedun colore, e quale il suo distintivo carattere.

Abbiamo di già osservato che il bianco risultava dalla riunione de' tre raggi primitivi. Nell' imitazione che l' arte osa fare della natura, il bianco

rappresenta la luce, ed il nero corrisponde alle tenebre. Ed il bianco ed il nero non possono essere risguardati come colori; e mescolati cogli altri tre, non fanno che accrescerne o diminuirne la chiarezza, senza mutarne l' assenza.

Rispetto ai tre colori primitivi, il giallo ed il rosso si sviluppano energicamente intorno al sole che nasce e che tramonta. Il giallo è il color della luce, come può vedersi nella fiamma che è la più luminosa parte del fuoco; ed il rosso è il color del calore, onde si vede dominare nei corpi infuocati che fanno poca o niuna fiamma, come i carboni, il ferro rovente, ec.

Per lo contrario il turchino è un colore freddo ed oscuro, perciò non s' accosta mai bene al sole: il bianco, il giallo, il rosso servono di tinte intermedie tra quest' astro luminoso e l' azzurro del cielo, onde se si guarda un paesetto ridente a traverso

ad un vetro di color turchino, si avrà una veduta quasi spaventosa, che porterà nell' anima nostra una triste sensazione: ma un vetro giallo o rosso produrrà affatto diverse impressioni, e farà vedere gli oggetti più vivaci, più animati, quali si mostrano al sole cadente nella state dei caldi climi.

Il turchino è un colore che offende la vista, e, ad eccezione di pochi uccelli, non avvi animale di tal colore. Questo non si risguarda che quale sinistro segno quando si manifesta sul volto degli uomini: chiamasi lividezza, ed è uno spaventoso sintoma, spesse volte foriero di vicina morte. Sanno i pittori quanto difficile cosa sia l' adoperarlo nelle carnagioni. Unito ad altri colori vivaci, che rappresentano la carne, ne offusca la lucentezza; adoperato solo, a forza di arte può essere ammesso mescolato con molto bianco; ed in questo caso accresce lo splendore

della pelle ; ma ciò accade soltanto per la legge de' contrapposti.

Le proprietà dell' azzurro si scuoprono ne' due colori in cui è ammesso, secondo che vi si trova più o meno dominante, cioè il verde ed il violetto. Le proprietà del giallo e del rosso esistono egualmente nel colore d' arancio, colore la di cui intensità è assai considerabile.

Dell' effetto.

L' effetto di un quadro o di un disegno risulta dall' uso ben fatto dei mezzi dell' arte. D' ordinario questo vocabolo si applica alla luce ed al colore : nel disegno, l' effetto si chiama *espressione.*

I contorni corretti non accrescono la perfezione del disegno, in quella guisa che la vivacità e la freschezza delle tinte non formano la perfezione del colorito. Senza l' espressione e l' effetto i quadri sono freddi e

deboli; e queste sole qualità possono dar loro la vita. Queste toccano il cuore dello spettatore, queste annunziano il grande artefice ed il suo maraviglioso ingegno. Le tinte fresche ed appropriate possono per qualche tempo allettare lo sguardo; ma se in una galleria l' occhio discuopre un quadro di un effetto gagliardo e vero, a questo solo si volge, questo solo lo chiama e lo ritiene.

Ricordando quanto dissi poc' anzi intorno all' ipotesi di una fila di colonne, soggiunsi, che in un quadro, perchè produca maggiore effetto, non dovrebbero esservi due tuoni simili, poichè due oggetti non possono occupare lo stesso luogo: perciò quando il pittore ha fissato il punto più luminoso del quadro, o perchè naturalmente più chiaro, o perchè più battuto dalla luce, o perchè più vicino all' occhio, tutti gli altri devono essergli subbordinati, essendo un tal punto la parte più appariscente

ed il centro intorno al quale si dispongono tutti gli altri punti, ognuno secondo le rispettive proprietà.

Un tale principio si applica ad un gruppo come ad una figura, a molti gruppi come ad una sola testa, o ad un' intera figura. In un quadro composto di più gruppi, ve ne avrà sempre uno cui sono tutti gli altri subordinati; nella figura una parte che signoreggerà tutte le altre.

Un altro non meno importante principio si è quello di trattare i quadri a grandi masse senza scendere a particolari di troppo minute forme o colori, perchè i particolari troppo piccoli, rispetto alla grandezza del quadro, non sarebbero veduti dal punto di vista da cui debbono osservarsi, e riuscirebbero nocivi all' aspetto grandioso e semplice che deve caratterizzare una nobile composizione. Queste masse, tanto di luce che di ombre, devono contrastare fra di loro ed

aiutarsi reciprocamente; si legheranno perciò ed addolciranno colle masse di mezze tinte; i lumi saranno inoltre rialzati da gagliardi lucidi, e le ombre risvegliate da riverberi e da tocchi vigorosi, in maniera per altro che la massa non venga troppo rotta.

Talvolta a grandi strati di un cielo chiaro si opporranno tinte semi-oscure, che poi contrastando con un fondo più vigoroso, si faranno ancor esse chiare: di quando in quando alcune masse brillanti, ricche di tocchi fieri, ed opposte a grandi corpi di ombre, chiameranno l'occhio sul primo piano, e caratterizzeranno i più importanti oggetti della scena. Queste varie opposizioni, ben collocate, aiutano la composizionee ne fanno giuocare tutte le parti. Soprattutto conviene guardarsi dalle ombre nere e dure poste sfacciatamente; le quali devono essere tanto più incerte quanto sono più estese. Il mezzo di dare ad un quadro lucentezza e soavità è quello di

allargare le masse della luce e dell' ombra. Se le ombre sono oscure ed eguali, fanno il quadro triste e melanconico, ed invece gli accrescono vigore e verità quando sono vaghe e progressive.

La riflessione e l' esperienza sono i mezzi che ammaestrano l' artefice di elevato ingegno intorno all' artificio del chiaro-scuro; ma inoltre egli può giovarsi non poco colla vista de' quadri de' grandi maestri (1), e rendersi perfetto in questa maravigliosa parte dell' arte, che è propriamente la scienza del pittore: imperocchè se la musica fa sentire le attrattive dell' armonia e della modulazione dei suoni; se la scoltura può mostrare agli occhi l' esistenza delle proporzioni e la perfezione delle forme; se la poesia può sollevarsi colla

(1) In particolare di quelli di Rembrand, che più d' ogni altro pittore conobbe la magia del chiaro-scuro.

grandiosità de' pensieri, colla successione e colla varietà delle immagini, non è che la pittura che dar possa la sensazione de' colori, far conoscere gli effetti della luce, quelli dell' aria e dello spazio.

Dell' armonia.

Questo vocabolo d' origine greca, significa *giuntura*, *riunione*. Avvi l' armonia della composizione che risiede nella convenienza di tutte le parti di un quadro, l' armonia delle forme e delle proporzioni, che è la principale sorgente della bellezza, e che allo statuario non meno che al pittore importa di conoscere profondamente; per ultimo l' armonia de' colori e degli effetti della luce, che appartiene esclusivamente alla pittura.

La bellezza de' colori ed il vigore dei tuoni, che è l' anima del chiaroscuro, non escludono l' armonia dei lumi nè dei colori; anzi per lo con-

trario la producono Che sarebbe l' armonia di un quadro, le di cui tinte tutte sdolcinate si unirebbero per la loro debolezza ? che rassomiglierebbero ad un pastello e non presenterebbero gli oggetti che come attraverso ad un velo, o posti a grandissima distanza ? che sarebbero ancora l' armonia nelle opere di un pittore, che per rompere i suoi colori ne distruggesse tutto lo splendore ? che non potendo far armonizzare i tuoni chiari coi bruni, nè i colori vivaci coi freddi, spegnesse i suoi lumi, rendesse insipide le sue ombre ed i suoi colori, e non cercasse l' armonia che coll' uniformità ? Per addolcire i contorni de' corpi non gli darebbe nè movenza, nè vita. Come ne' tuoni di luce, si trova pure un' armonia ed una dissonanza nelle varie specie dei colori. Si possono, per questo rispetto, assomigliare i colori ai suoni ed ai tuoni della musica. Nell' esecuzione, non basta che gl' instrumenti siano accor-

dati, ma conviene inoltre che la natura del suono loro sia in relazione. Vi sono certi colori che l' occhio non può soffrire vicini, come il rosso vivace ed il verde rilucente, il turchino ed il giallo. Deve il pittore legarli con altri colori intermedi, o scemarne l' intensità e lo splendore.

De' riverberi.

Quando la luce riflette sul corpo vicino, gli comunica un chiaro meno vivace di quello che riceveva direttamente. Questa luce comunicata chiamasi *riverbero*.

Il riverbero è tanto più sensibile della luce, in quanto che partendo da un corpo illuminato, viene ricevuto da altro che trovavasi di già direttamente illuminato. Così un drappo bianco illuminato comunica alle ombre della pelle uno splendore dolce, gradevole, ed il di cui effetto, conosciutissimo da que' pittori che chia-

mansi *coloristi*, si vede frequentemente ripetuto nelle loro opere.

Inoltre la luce che ferisce un corpo, s' impregna del colore del corpo medesimo e ne porta la tinta sui vicini corpi, sui quali riflette. Con ciò si forma una mescolanza dei due colori riflettente e riflettuto, della quale può facilmente rendersene sensibile l' effetto agli occhi collocando al sole ed all' ombra stoffe di diverso colore. Le donne senza che abbiano studiata la teoria de' riverberi, ben sanno scegliere i colori che meglio si confanno alla loro carnagione, ed approfittare del giuoco della luce. Dalle donne deve il pittore imparare quest' arte, i di cui effetti ben intesi, danno al quadro molta illusione e ricchezza.

Per fare un attento studio de' riverberi e delle molteplici loro combinazioni converrebbe esaminare diversi oggetti chiari ravvicinati gli uni agli altri, illuminati dal sole sotto

un cielo azzurro. Con tale metodo si potrebbero disporre varie pietre bianche o di diversi colori, ponendole casualmente a canto le une alle altre, i di cui lati diversi rifletterebbero quali la luce del sole, quali il colore del cielo, un altro, nel suo lato ombreggiato, il colore della terra o della vicina pietra investita dalla luce. Si possono accrescere tali osservazioni col moltiplicare l'esperienze, facendo ripercuotere la luce verso la parte oscura delle pietre sopra una stoffa rossa, gialla, turchina, ec. Con questo metodo si studierà la qualità dei riverberi che sono modificati dalla natura de' corpi riflettenti e riflettuti, sia pel color loro, che pel grado di chiarezza rispettiva e di prossimità. Si osserverà che la luce propria di un oggetto non è molto sensibile che sul lato che riceve un lume sfuggente; perchè quella che è percossa a piombo dal raggio del sole, riflettendo vivamente la luce, prende

un chiarore abbarbagliante, che spesso non permette di distinguere il suo proprio colore. Quella faccia del corpo che non essendo tocca dal sole, riceve la chiarezza dell' atmosfera, veste un colore azzurrognolo, perchè in tale caso riflette l' azzurro del cielo.

Dal fin qui detto si vede che i riverberi contribuiscono assai al rilievo, contornando gli oggetti, ed all' armonia ed alla leggerezza dei tuoni. Giovano all' accordo generale del quadro, rendendo i colori partecipi delle proprietà di quelli che li avvicinano, e portando nell' ombra una chiarezza soave che ne addolcisce l' oscurità. Ad ogni modo non dev' essere da' riverberi distrutta la massa dell' ombra, ma soltanto addolcita; devon essere motivati dal corpo che li produce, e debbono essere subordinati gli uni agli altri, secondo la loro maggiore o minore distanza dall' occhio dello spettatore ed a norma delle leggi sovrallegate.

Que' pittori, che per rendere le masse grandi ed imponenti, trascurarono i riverberi delle loro ombre, forse sdegnando di entrare in minuti particolari, non produssero che opere pesanti e tristi. Coloro per lo contrario, che troppo si diedero ai riverberi, facendoli troppo giuocare nelle loro opere, non ottennero che una falsa ricchezza che le rendette diafane e sensa solidità.

NOZIONI PRATICHE

INTORNO

ALLA MINIATURA, AL GUAZZO, ALL' ACQUERELLO.



Comunemente si contano sei principali maniere di dipingere, cioè, in miniatura, a guazzo, all' acquerello, ad olio, a pastello ed in smalto. Siccome non è nostro intendimento di parlare dei tre ultimi generi di pittura, ci ristringeremo alla miniatura, al guazzo ed all' acquerello, che può risguardarsi come una specie di pittura monocrona.

La miniatura è una specie di pittura a tempra che si costuma soltanto nelle piccole dimensioni, e che si eseguisce a punta di pennello, almeno nelle parti chiare.

Il guazzo in questa sola parte è diverso dalla miniatura e dall' acquerello, che si eseguisce a punta come la prima, e non usa i colori trasparenti del secondo, ma opachi ed alquanto densi.

L' acquerello è per certi rispetti un *lavis* colorito, non impiegandovisi che colori trasparenti leggeri.

Il *lavis* viene eseguito con un sol colore coll' inchiostro della China, la fuliggine, o la tepia.

Dopo aver indicati i parziali caratteri di questi diversi generi di pittura, entrerò ne' particolari propri di cadauno di loro.

DELLA MINIATURA.

La miniatura, come si disse, è un genere di pittura in piccolo, nella quale si adoperano colori stemprati nell' acqua di gomma, e si eseguisce colla punta del pennello, almeno nelle parti chiare.

Si ha fondamento di credere che

abbia avuta origine in Francia. Si osserva infatti che gl' Italiani non avevano un vocabolo loro proprio per indicarla, lo che prova apertamente non esser nata fra di loro. Dante nel suo Inferno, addirizzando il discorso ad un miniatore italiano, è forzato ad adoperare una perifrasi, dicendo che l' arte sua è quella che i Parigini chiamano *alluminare*; così in allora chiamandosi in Francia la miniatura: e Dante, ch' era stato alcun tempo a Parigi, doveva esserne abbastanza informato (1). È adunque assai probabile che gl' Italiani, che impararono dai Greci l' arte del dipingere a fresco e di mosaico, ricevessero dai Francesi quella di dipingere in miniatura.

---

(1) Oh, dissi lui, non sei tu Oderigi,
L' onor d' Agubbio e l' onor di qell' arte
Che alluminar è chiamata a Parigi?
Frate, diss egli, più ridon le carte
Che pennelleggia Franco bolognese;
L'onore è tutto or suo e mio in parte, ec.

Vedonsi perciò i nostri più antichi manoscritti arricchiti di miniature, che per conto della vivacità de' colori sbattono tutte le miniature fatte dopo il quindicesimo secolo. D' ordinario questi lavori hanno molte dorature, disegno ed acconciature gotiche; e palesano l' ignoranza de' loro artefici che non sapevano nè disegnare il nudo, nè panneggiare le vesti. Ma questi difetti sono compensati da volti che cominciano ad avere carattere e verità, onde si può credere che rispetto alle teste que' pittori tentassero d' imitare il vero.

E perchè non si occupavano che intorno all' ornamento dei libri, vennero incorporati all' università in qualità di inservienti, favore a que' tempi non dispregievole pei molti privilegi che lo accompagnavano.

Tenendo dietro alle susseguenti età de' nostri miniatori, li vediamo migliorare di mano in mano che si andavano dissipando le tenebre

dell'ignoranza, e sotto il regno di Carlo V, che proteggeva le nascenti lettere e le arti, fare più sensibili progressi. Le favoreggiava caldamente il fratello del re, il duca di Berry, che raccoglieva i manoscritti da loro abbelliti. E sembra che non declinassero nè meno sotto l'infelice regno di Carlo VI, vedendosi nella reale biblioteca accuratissime miniature in varj manoscritti di quell' epoca. Per altro in tutte queste opere si osserva lo stile secco dell'antica scuola italiana. Van-Dondre in Olanda, Torrenzio ed Hufmnagel in Fiandra, Volfaek in Germania furono tra i primi ad uscire dall' antica maniera, e tranne il nudo, dipinsero largamente come ad olio.

La pittura in miniatura fioriva da gran tempo in Fiandra ed in Germania, mentre in Francia non era ancora che una specie di alluminatura. Quasi altro non facevasi che figure d' economia, cioè valendosi del fondo bianco, come quando si

disegna sopra una carta bianca: erano seccamente e stentatamente lavorate a punta, e vi si ammirava troppo meno l' arte che la pazienza. All ultimo i Rosalba, gli Harlo, i Macè, seguiti da degni allievi, insegnarono ai Francesi che anche in miniatura si poteva essere grandi maestri. Alcuni pittori tentarono di dare in miniatura fatti storici, e mostrarono che l' arte loro potrebbe in piccolo spazio esprimere grandi cose.

Siccome la miniatura può abbozzare le sue opere a pieno pennello, e finirle a punta, ognun vede essere quel genere di pittura che può agevolmente dare il più prezioso finito, a cagione della facilita che offrono i punti per l' unione e fusione delle tinte onde i contorni rimangano incerti e teneri

Si dipinge in miniatura sopra una sostanza bianca, qual è il marmo, l' alabastro, e principalmente sulla pelle velina e sull' avorio; non si ado-

perano che colori leggeri, e per molto tempo, come l'abbiamo di già osservato, non si fece uso del bianco. Si escludeva questo colore ancora dalle tinte. Facendosi uso soltanto di colori leggeri, per indebolirli vi si aggiugneva maggiore quantità di acqua, come si pratica dipingendo coll' inchiostro della China.

Ma dopo molto tempo si sentì la necessità di mescolare il bianco coi colori per indebolire le tinte, come si fa in ogni altro genere di pittura; e soltanto si continuò ad escluderlo dal punteggiato delle carnagioni. Alcuni dotti artefici ottennero, dopo molti studi, di accrescere il numero de' colori semplici, e di renderli più fini e più leggeri. I loro progressi associarono l'arte loro agli altri generi di pittura, per la libertà e la facilità che andarono acquistando di moltiplicare i tuoni; onde quasi non permettono di ravvisare nelle opere loro la povertà in cui ci troviamo di colori leggeri

Dei fondi sui quali si dipinge in miniatura.

La miniatura, come fu detto, si pratica sopra diverse qualità di fondi o siano sostanze. Parleremo prima della pelle velina, che per uso delle miniature si fa di vitello non nato. Vogliono i pittori che sia bianchissima, non grassa, nè strofinata colla calcina, e senza macchie e senza quelle vene chiare che non sono infrequenti. Inoltre dev' essere non spugnosa. Applicando la punta della lingua sopra un angolo, la parte bagnata non deve subito asciugarsi, perchè quando si asciuga prontissimamente, dimostra la sua qualità assorbente, e dev'essere rigettata. Adesso si dipinge assai meno sulla pelle che non facevasi in passato, e soltanto quando trattasi di un soggetto tanto esteso da non trovarsi tavolette d' avorio di sufficiente grandezza. Per quant' arte si adoperi, il lavoro sulla

pelle non acquista mai la finezza, nè la leggiadria di quello fatto sull' avorio.

Volendo dipingere sulla carta, conviene sceglierla fina, unita, e con molta colla. Tornerebbe vantaggioso il darle un' impressione, o sia una o due mani leggerissime di biacca stemprata in acqua di colla; si ripuliranno tali strati quando saranno asciutti. Tratterò più minutamente di questa operazione parlando della miniatura in tela.

La pelle o la carta umettate dal colore si raggrinzano, onde conviene che siano solidamente tese. Per tale operazione si piglia una tavoletta di legno, o una lastra di rame, o un cartone consistente e liscio, della grandezza che si vuol fare la pittura. Si bagna per di dietro leggermente la pelle o la carta, e si attacca soltanto con colla per le estremità alla tavola di legno, di rame o di cartone, avvertendo di tirarla perchè rimanga bene

stesa: le estremità devono essere ripiegate al rovescio dietro alla tavola, e tra questa e la pelle si deve porre uno strato di carta bianca. Si avrà poi cura che la colla non sia che alle estremità, perchè attaccandosi ad altre parti, oltre le grinze che potrebbe cagionarvi, impedirebbe di levarla quando ognuno vuole dalla tavola.

Si può altresì dipingere di miniatura sulla tela fina, o sul legno, ma tali fondi non si possono adoprare che dopo essere stati predisposti con un conveniente apparecchio.

La tela s' imprime con alcune mani di biacca macinata prima a più riprese in acqua limpidissima, poscia, quando sia ben secca, rimacinata di nuovo, e per l' ultima volta con acqua di colla fatta con ritagli di pelle. Il bianco non deve essere posto sulla tela troppo denso; basterà porne un pezzo grosso quanto una noce in un bicchiere di

colla. Si applica temperatamente caldo, dandovene due o tre mani. Per levare le piccole disuguaglianze, le bolle che vi si fossero formate, e che nuocerebbero alla pulitura del fondo, si strofina leggermente colla rasperella, e vi si passa un' altra mano dello stesso bianco ancora meno denso.

L' impressione da darsi al legno non è diversa da quella che si dà alla tela, se non che conviene che la prima mano sia di colla pura e bollente perchè meglio penetri nel legno, ed unendosi cogli altri letti di cui sarà coperta, venga a fare un solo corpo. Si uniscono questi letti colla rasperella come l' imprimitura della tela, e si puliscono passandovi leggermente sopra un drappo netto e bagnato.

Sebbene l' alabastro, il marmo bianco ed in generale tutte le sostanze bianche, che non sono spugnose e non assorbono il colore,

siano proprie a ricevere la miniatura, si è terminato col preferire generalmente l' avorio. È questo assai più comodo che la pelle ed è più suscettibile di ricevere una finissima pulitura. Non avrebbe verun difetto se non ingiallisse, difetto che lo farà di bel nuovo abbandonare; ma dal quale non va immune la stessa pelle.

Del rimanente, si evita, o per lo meno si allontana assai il pericolo d' impiegare un avorio che, invecchiando, ingiallisca, scegliendolo di una tinta che piega all' azzurro, e, che a cagione di tale colore chiamasi avorio verde. Deve scegliersi limpidissimo, senza vene apparenti, eguale, senz' essere per altro assai pulito, e ridotto in sottilissime tavolette, perchè la spessezza e l' opacità gli dà un tuono rosso. È cosa importantissima di evitare le onde che si trovano nell' avorio, in particolare quando per la disposizione del soggetto che

si vuole dipingere, tali onde s'incontrano nelle carni.

Prima che si cominci a dipingerlo si pulisce accuratamente con un rastiatoio, col quale si distruggono le linee della sega dell' operaio, indi con un dito si va leggermente strofinando con finissima polvere di pietra pomice a fine di sgrassarlo. Ma da questo lavoro ci dispensano i mercanti di colori, presso i quali si trovano tavolette di avorio di già bene apparecchiate. In appresso si attacca dietro l' avorio una carta bianca colla gomma, perchè, siccome abbiamo detto, dovendo le tavolette d' avorio essere sottilissime, rimangono trasparenti, e quindi la bianchezza della carta penetrandole, ne accresce la sua propria.

Ma un artificio assai più importante è quello di attaccare dietro l' avorio, invece della carta, una foglia d' argento. I colori, e più degli altri i bianchi, verranno con tal

mezzo ad acquistare una lucentezza ed una non comune vivacità.

Maniera di disegnare sull' avorio e su la pelle.

D' ordinario non si adopera toccalapis per segnare sul fondo i tratti che si destinano a ricevere la pittura, ma s' indicano con uno spillo d' oro, d' argento, ed anche di rame, e si cancellano i tratti errati con mollica di pane sulla pelle e con finissima polvere di pietra pomice sull' avorio. Per non correre pericolo di moltiplicarli, torna utile di ben fissar prima il suo pensiere, poi disegnare correttamente sopra una carta ciò che si vuole dipingere: in appresso si calcherà questo disegno sulla pelle.

Alcuni valenti artefici hanno trovato sempre qualche inconveniente nel segnare i tratti, non solo col toccalapis minerale di piombo, ma

ancora collo spillo che dà tratti più fini. In fatti non è possibile di cancellare i falsi segni colla polvere di pietra pomice senza considerabilmente indebolire quelli che devono restare, e senza arrischiare molte volte di perderli. Perciò preferiscono di segnarli col pennello, perchè facilmente si levano i tratti rifiutati col pennello bagnato nell' acqua.

Per riuscire valenti nella miniatura ed in ogni altro genere di pittura, rendesi indispensabile il disegno; ma perchè quest' arte domanda lunghi studi ed un continuo lavoro, molti possono prendersi il piacere di dipingere senza averlo profondamente studiato. Trovo perciò necessario, in grazia loro, di venir qui indicando i diversi metodi di calcare un disegno, un quadro, una miniatura, che deve servire d' originale.

Maniera di calcare.

Suppongo che si voglia copiare una miniatura, un disegno, una stampa.

Trattandosi di trasportare sull'avorio o sulla pelle il disegno dell' originale, si può procedere a tale operazione in diverse maniere.

Primo metodo. Se i tratti dell' originale sono gagliardamente segnati, e se l' avorio o la pelle hanno una sufficiente trasparenza, si applicano questi sull' originale, e si tien dietro leggermente collo spillo, o meglio col pennello, ai tratti che si vedono a traverso al velo o all' avorio. Chiunque facilmente comprende, che quest'operazione deve eseguirsi prima di avere applicata la carta bianca o il foglio d' argento dietro all' avorio, o prima di avere stesa la pelle sopra una tavoletta o sopra un cartone.

Secondo metodo. Si annerisce con biacca di piombo fina ed in polvere

la parte opposta del disegno o della stampa, usando tutta la diligenza nello stendere il nero, gagliardamente strofinandolo col dito avviluppato in un pezzo di tela, finchè non rimane sulla carta che la minore quantità possibile della biacca; in appresso si attacca l' originale, così apparecchiato, con quattro spille sottili, sulla pelle; ovvero se si vuole dipingere sull' avorio, vi si attacca con colla a bocca; indi con un ago spuntato e fermo in manico, si segna leggermente, comprimendo i contorni dell' originale, i quali, col sussidio della biacca, si trovano poi impressi sulla pelle o sull' avorio.

Terzo metodo. Quando non si vuole annerire il rovescio dell' originale, conviene procurarsi di quella carta oliata trasparente, chiamata *carta vegetabile;* si applica sull' originale, e si seguono i contorni con inchiostro rosso. Dopo ciò si tinge con piombaggine la parte opposta e si

procede a *decalcarla*, dopo averla attaccata sulla pelle o sull' avorio; vale a dire, si ripassa, leggermente comprimendo sui segni d'inchiostro rosso, che pel diverso loro colore si distingueranno dal colore nericcio della piombaggine, e si seguono con molta facilità. In luogo della carta oliata o della carta vegetabile, si può adoperare la *carta cristallina* (1); si attacca al disegno originale o alla stampa; ma invece di servirsi d'una punta ottusa per seguirne i contorni, si adopera una punta acutissima che penetra la carta cristallina; poi si cuopre questo lato della carta con un brunitoio e si strofina finchè altro non ne rimanga fuor di quello

---

(1) Questa carta trasparente come il ghiaccio trovasi presso il sig. Quenedey, pittore, nella Rue Neuve des Petits-Champs, n.° 15. (*).

(*) *Ho sostituito al vocabolo francese* papier glace, *carta cristallina*

che trovasi ne' tratti della *calca*, cioè ne' piccoli solchi fatti colla punta tagliente; poi si stende la carta cristallina sulla pelle o sull' avorio in guisa, che il lato strofinato colla piombaggine rimanga sotto; all' ultimo con un istromento d' acciaio brunito, che gl' incisori chiamano brunitoio, si strofina per ogni verso comprimendolo leggermente dall' altro lato. Con quest' ultima operazione il disegno si *decalcherà* con sufficiente precisione sulla pelle e sull' avorio, ma al rovescio del disegno, lo che non può praticarsi in tutti i soggetti.

Per assicurare la carta cristallina, basterà, allorchè si *calca o si decalca*, di bagnare alquanto le sue estremità, che si attaccheranno subito all' oggetto su cui verrà posta. È necessario, torno a ripeterlo, di strofinar ben bene la carta cristallina con un drappo pulito, perchè la piombaggine che si trovasse ovunque, fuorchè nel solco *calcato*, lorderebbe la pelle che si vuole dipingere.

In ogni caso, qualunque maniera di calcare siasi adoperata, devesi tener dietro ai contorni *decalcati* sull' avorio, con un pennello ed un colore risentito appropriato al colore locale degli oggetti che si vogliono dipingere: per modo d' esempio, si segneranno i contorni di una testa col carminio, quelli de' capelli col bruno o col nero come richiede il loro colore; i contorni di una veste verde o turchina, col verde o col turchino.

Maniera di ridurre dal grande in piccolo.

Il più esatto metodo di ridurre un disegno è quello di dividerlo in quadrati di eguale grandezza, che si segna con toccalapis, oppure colla matita se il fondo dell' originale è oscuro; in appresso si segnano sulla carta, su cui vuole farsi la riduzione, altrettanti quadrati più piccoli, e proporzionati

alla totale riduzione; cioè, se si vuole che la riduzione sia la metà più piccola dell' originale, si segnano sulla carta de' quadrati la metà più piccoli, ed in cadauno di questi si disegna la parte contenuta nel corrispondente quadrato dell'originale (1).

Si può omettere di tracciare delle linee sull' originale, collocandovi sopra una carta trasparente, e simili, o un telaio di legno diviso in quadrati con fili di seta.

Se si segnano sulla sua carta quadrati più grandi di quelli posti sull' originale, è cosa chiara, che invece di una riduzione si avrà un' *amplificazione*, cioè una copia più grande del modello.

---

(1) Un più dotto metodo di riduzione viene insegnato dall' Armenini nell' utilissimo suo libro: *I veri precetti della pittura.*

Quadrati di riduzione per disegnare un determinato paese.

Si prende un telaio quadrato, largo due piedi ed altrettanto alto; si fanno in ogni lato venti buchi ad eguali distanze, poi si fanno passare per questi fori altrettanti fili di seta, perchè incrocicchiandosi formino dei piccoli quadrati: ad una certa distanza si colloca un disco di legno o di cartone che abbia un piccolo pertugio e sia sostenuto da braccetto di ferro attaccato alla parte inferiore del telaio; si segnano sopra una carta altrettanti quadrati quanti se ne trovano nel telaio, e guardando pel piccolo pertugio, si osserva attentamente in quale quadrato del telaio è contenuta una determinata parte del paese, che tosto si disegna sul corrispondente quadrato della carta. Replicando quest' operazione su tutti i quadrati, si avrà l' intero disegno del paese che si ha sott' occhio.

Il metodo de' quadrati di riduzione (1) non è praticabile che da coloro che hanno qualche pratica del disegno; ed anche i valenti artefici non isdegnano di farne uso per copiare più fedelmente un quadro o un disegno. Coloro che non sanno disegnare, si servono del *pantografo*. È questo un istrumento composto di quattro linee mobili. Non ci intratterremo a descriverlo, soggiugnendo soltanto, che le riduzioni fatte con tale ordigno meccanico riescono d'ordinario fredde e piene d'ineguaglianze.

Quando la riduzione col mezzo del piccolo quadrato è fatta sulla carta, si trasporta sulla pelle o sull' avorio coi metodi precedentemente indicati.

---

(1) In Italia quest' ordigno si chiama *Graticola*.

Colori adoprati nelle miniature.

Rossi.	Carminio. Lacca di carminio. Terra di Siena bruciata. Ocri rosso. Cinabro. Minio.
Azzurri	Indaco. Azzurro di Berlino. Azzurro minerale. Oltremare, o pure cobalto.
Gialli.	Terra di Siena calcinata. Ocri di Rut. Ocri giallo. Giallo di cromio. Gomma gotta. Giallo di Spincervino. Giallo di Napoli.
Verdi.	Verde di vescica. Verde d' Iride. Verde minerale.

Bruni.	Terra di Colonia. Fuliggine. Terra d' ombre. Bianco d' argento. Nero d' avorio. Inchiostro della China.

Osservazioni intorno ai colori.

Il *carminio* è un bellissimo rosso che non si usa che a tempra; viene apparecchiato con un insetto detto *cocciniglia* , che si raccoglie in America sulle foglie dell' opunzia. Parecchi giorni prima di servirsene , si pone il carminio in fusione in acqua senza gomma , aggiugnendovi la gomma soltanto quando si vuole adoperare. D' ordinario il più bel carminio è in pezzi , essendo quello in polvere d' inferiore qualità. Il carminio che si vende bello e gommato in tavolette , non è buono. Conviene avvertire che la troppa gomma lo annerisce e gli toglie il lucido ed il vellutato.

La *lacca* è un colore che s' avvicina più o meno al violetto; è questa una terra o cenere di tralcio di vite colorita con una tintura. Questo colore, ricco e trasparente, richiede molta gomma.

Il cinabro è un ossido di mercurio. Questo vivace rosso si adopera tanto ad olio che a tempra. Quello che trovasi nelle miniere di mercurio, chiamasi *cinabro naturale*.

Il *minio* è un ossido di piombo. Ha un rosso aranciato assai vivo, ma annerisce presto, ed è bene di non adoperarlo quando si può fare a meno.

L' *indaco* è la fecula disseccata di una pianta detta *anil*, che si coltiva nelle Antille. Se gli può sostituire l' azzurro di Berlino mischiato con un poco di nero.

L' *azzurro di Berlino*. Quest' azzurro è il prodotto del ferro trattato coll' acido prussico; adoperato a tempra, resiste abbastanza.

L' *oltremare* è la parte colorante della pietra chiamata *lapislazzuli*. È il più bello ed il più durevole d' ogni altro azzurro, ma l' altissimo suo prezzo non permette di farne uso alla maggior parte de' pittori.

Non sono molti anni che il sig. Thenard ha scoperto un durevole azzurro, e quasi tanto bello quanto l' oltremare, benchè di un prezzo assai minore; è questi l' *azzurro di cobalto*. Si compera in polvere, si macina diligentemente (e di mano in mano che si adopera) sopra un porfido. Richiede molta gomma.

L' *azzurro minerale* è alquanto più chiaro dell' azzurro di Berlino, ma più cupo dell' oltremare. È un ossido di rame.

La *pietra di fiele* è una concrezione che si trova nella vescichetta del fiele de' buoi e di altri animali ruminanti. Sono queste pietre di diversa grossezza, e più o meno sferiche. Macinate sul porfido, danno

un giallo ricco ed intenso che si adopera con buon successo nella miniatura.

La *terra di Siena* naturale somministra un giallo che tende al bruno, ma trasparente e durevole. È un colore utilissimo, che, calcinato, dà un rosso oscuro che partecipa de' medesimi vantaggi.

Il *giallo di cromio* è l' ossido di un metallo scoperto di fresco. Somministra un lucentissimo giallo, e tien luogo vantaggiosamente dell' orpimento, che dovrebbesi affatto escludere dalla pittura.

L' *ocria gialla* è un' argilla colorita dall' ossido di ferro : si adopera molto utilmente in ogni genere di pittura, fuorchè nell' acquerello, perchè non lterabile all' aria. Ma nella miniatura e nel guazzo non devesi impiegare che la più fina parte di questa terra, che si ottiene col processo indicato alla pag. 81. L' *ocria rossa* altro non è che l' ocria gialla calcinata, e non è meno durevole.

L'*ocria di Rut* è un' argilla contenente una maggiore quantità di ossido di ferro che non l' ocria gialla, e perciò il suo colore è più intenso e più bruno. È un eccellente colore se viene adoperato colle stesse precauzioni che l' ocria gialla.

La *gomma gotta* è una gomma resinosa che cola per incisione da un albero esotico, chiamato *guttier*. Questa sostanza che non abbisogna di altra gomma, somministra un bel giallo, utilissimo nelle miniature e nell' acquerello. La gomma gotta è un violento purgante; se frequentemente si pone in bocca il pennello carico di tal colore, si prova ben tosto in gola un incomodo bruciore che dura talvolta molte ore.

Il giallo di spin cervino viene formato da una ristretta decozione di *frumento* d' Avignone, che si mescola colla matita, e di cui se ne fissa il colore con un poco d' allume.

Il giallo di Napoli è un colore

minerale composto principalmente di antimonio e di minio. È, a dir vero, un veleno molto meno violento dell' orpimento, ma come si può facilmente sostituirgli un altro colore, sarà prudente consiglio il non farne uso.

Il *verde di vescica* è il sugo della spina tinoria chiuso ed essiccato entro le vesciche Non si adopra che a tempra e senza gomma. Somministra un assai bel verde, ma sempre rilucente, e gli si può sostituire utilmente una mescolanza di azzurro di Berlino e di gomma gotta, la quale può supplire anche al seguente colore.

Verde d'iride. Si fa questo verde coi fiori dell' iride, e si adopera senza gomma come il verde di vescica.

Il *verde minerale* è un utilissimo colore; ha maggiore lucentezza d'assai che la terra verde di Verona, o il verde di monte, e si adopra utilmente per dipingere il paesaggio.

Il *verderame*, ossia *ossido di rame*

è un colore pernicioso, ed introdotto in un quadro ad olio, lo macchia immediatamente. Si guasta ancora a tempra; e perchè d' altra parte il verderame è un veleno, devesi bandire dalla miniatura. Per altro con quest' ossido si fa un colore che talvolta si adopera all' acquerello, e particolarmente nell' acquerello dei piani.

La *terra di Colonia* è un colore bruno cupo, che deve diligentemente macinarsi.

La *terra d' ombre* non ha nè vigore, nè trasparenza, pure può utilmente adoperarsi.

La *fuliggine* ha maggior tuono, ed è un colore caldo e vigoroso. La fuliggine che si vende in conchiglia, ha il difetto di essere lucida, pure potrebbe servire nell' acquerello: ma per quest' oggetto può adoperarsi con maggiore vantaggio il colore detto *sepia*. Torneremo su questo particolare parlando dell' acquerello.

Il *bianco d' argento* è preferibile

alla cerusa; si estrae dallo zinco. Rispetto al *bianco di piombo*, devesi proibirne l' uso perchè s' annerisce tanto a tempra che ad olio.

Il *nero d' avorio* è quello che più comunemente si adopera, e si fa colle ossa bruciate. Si usa ancora il nero di vite, di carbone e di fumo. Rispetto all' inchiostro della China, si adopera principalmente nell' acquerello.

Abbiamo ricordati molti altri colori che talvolta si adoprano nella miniatura, tali sono le *ceneri azzurre* e le *ceneri verdi*, il *mastico*, ec.: ma questi colori sono così poco solidi, che non conviene farne uso.

I colori si vendono tutti preparati ed in tavolette, ad eccezione del carminio, dell' oltremare o dell' azzurro di cobalto, e della pietra del fiele. La gomma gotta, il verde di vescica e d' iride, non avendo bisogno di essere gommati, sono egualmente buoni in pezzi ed in tavolette.

L' orpimento viene pure annoverato tra i colori appartenenti ai miniatori: l' abbiamo avvertitamente ommesso, in primo luogo perchè malgrado la sua seducente bellezza, va soggetto a mutazioni, come accade a tutti i colori metallici; in secondo luogo, perchè essendo un veleno, riesce pericolosissimo ai pittori che hanno l' abitudine di porsi il pennello in bocca.

Il fiele d' anguilla deve pure annoverarsi tra i colori della miniatura, e si adopera senza gomma. È buonissimo per verniciare, e può altresì variare i verdi ne' paesi, mescolandolo con diversi turchini. Misto coi verdi, grigi, gialli e neri, ne accresce la forza e lo splendore. Conviene prendere il fiele delle anguille quando si pelano, e si appende ad un chiodo per farlo seccare. Quando si vuole farne uso si scioglie in un poco d' acqua, e si mescola col colore in piccola dose.

Per servirsi dei colori in tavolette, si strofinano contro il fondo di un alberello e vi si aggiugne un poco di acqua pura. Abbiamo poc' anzi accennata la maniera di adoperare gli altri.

La miniatura richiede colori leggeri, e non pertanto i migliori e più durevoli colori che si possano adoprare, sono le terre che sembrano troppo grossolane per un genere tanto dilicato; e per quanta diligenza si pratichi nel macinarle, non perdono mai interamente la loro ignobiltà: ma ciò non basta per rifiutarle, e si otterrà di estrarne la parte più fina lavandole in molt' acqua entro un vaso di vetro o di maiolica. Dopo di aver il tutto ben mescolato, si lasciano alquanto riposare, poi si versa per inclinazione in un altro vaso la parte più fina e più leggere che soprannuota. Si lascia poi riposare finchè abbia avuto tempo di precipitarsi in fondo al recipiente, ed in appresso

si versa l'acqua inclinandolo dolcemente senza scuoterlo. E per essere vie più sicuri di non agitare il colore, si fa colare l'acqua col mezzo di un sifone o di una lista di panno, un' estremità della quale s' intinge nell' acqua e l'altra esce dal vaso e discende più basso che il fondo del vaso in cui si vuole ricevere il colore; il quale rimarrà in fondo al vaso, fino, puro e leggere, e si farà seccare al sole.

Molti miniatori gommano essi medesimi i colori che adoprano, ed in cambio di comperarli in tavolette, li prendono in pezzi o in polvere, e li sciolgono e macinano finissimamente con acqua di gomma di mano in mano che ne fanno uso Questa pratica è forse preferibile a quella di valersi delle tavolette.

La gomma arabica è quella che usiamo. Si suole porne presso a poco quanto una nocciuola comune in un bicchiere d'acqua; vi si può aggiu-

gnere presso a poco un pezzetto di zuccaro candito come una piccola fava, perchè suol dare ai colori un grazioso brillante, ed impedire che si scaglino, ma durante la calda stagione conviene, quando si abbandona il lavoro, aver cura di non lasciarlo scoperto, perchè verrebbe maltrattato dalle mosche. Conobbi un pittore che dopo una breve assenza trovò affatto distrutto da quest' insetti un ritratto quasi ridotto al suo termine.

Si conserva l' acqua di gomma in una bottiglia pulita e ben chiusa; e non si deve mai prendere con pennello che conservi qualche avanzo di colore, onde non intorbidarla. Si prende perciò con un pennello vergine, con una penna, o con qualche altro ordigno. Si pone quest' acqua in un alberello, o in una conchiglia di mare col colore che vi si vuole stemprare, e che si scioglie colla punta d' un dito. Se dopo avere sciolto un colore, si vuole sciogliernc

un altro, bisogna ripulire il dito con estrema diligenza perchè nulla vi rimanga del primo colore. Trascurando questa cautela, si correrebbe pericolo di non avere un color puro, o una diversa tinta. Si lascia il colore nell'alberello, o si porta sulla tavolozza.

Abbiamo di già osservato che non si fa uso di acqua di gomma coi verdi d'iride e di vescica, nè colla gomma gotta, perchè questi colori l'hanno con loro. Per lo contrario trovansi certi colori che ne richiedono in maggiore quantità che gli altri: come l'oltremare, la lacca, la fuliggine, lo spin cervino, la terra di Siena e l'ocria di Rut.

Per accertarsi che un colore sia convenientemente gommato, se ne piglia col pennello e si pone sul palmo della mano, dove asciuga all'istante: se essendo asciutto, si scaglia, si ha una prova che è troppo gommato, e gli si aggiugne dell'acqua.

Se strofinandolo leggermente con un dito, si cancella, mostra di non avere bastante gomma, e si vuole aggiugnerne.

Gli alberelli ne' quali si tengono i colori, possono essere di cristallo, di porcellana, o di maiolica. Si usano pure le conchiglie di mare quando siano purgate in modo da non recar danno ai colori. Perchè si spoglino dell' arena e del sale, si lasceranno due in tre giorni nell' acqua, o si faranno lungamente bollire.

I colori in pezzi, o in polvere conservansi in piccoli barattoli, che si chiudono diligentemente perchè la polvere non possa penetrarvi.

Della tavolozza.

Il miniatore deve avere una tavolozza che dev' essere di legno assai compatto, come il sorbo, o il legno d' India: ma è preferibile l' avorio, il quale avendo lo stesso colore che

il fondo che riceverà le tinte, giova a farle meglio conoscere. Lo stesso dicasi della porcellana bianca.

È in arbitrio dell' artefice il dare alla sua tavolozza la forma e le proporzioni. Ognun vede che non vuol essere molto grande, e che può essere o rotonda o quadrata. Non è necessario che sia forata come quella del pittore ad olio, perchè non vi si passa il dito, e rimane sul leggio del miniatore: può essere lunga sei pollici, e proporzionatamente larga, e di una sufficiente grossezza onde non si pieghi. Si hanno anche tavolozze di altre materie, richiedendosi soltanto che non sia di sostanza porosa.

Del modo di disporre i colori sulla tavolozza.

Si dispongono da un lato i colori che servono per le carnagioni, e nel lato opposto quelli con cui si di-

pingono le stoffe. Si porrà da prima nel centro molto bianco per essere il colore di cui si fa maggior uso. Poi verso una delle estremità si pone da sinistra a destra, e a qualche distanza del bianco, giallo di spincervino, ocria, verde composto di azzurro di Berlino o d' oltremare, del giallo suddetto e di bianco, in eguali porzioni dell' uno e dell' altro, un azzurro assai smunto, cioè mescolato col bianco, indi del cinabro, del carminio, della fuliggine e del nero; sull' altro lato si collocano i colori che devono servire per fare le vesti.

Modo di mescolare i colori.

Sebbene l' arte di mescolare i colori sulle tavolozze o negli alberelli, per formare le tinte che si desiderano, s' impari facilmente colla pratica, pure ad oggetto di rimuovere qualunque difficoltà si danno in quest' opera due tavole colorite, una

delle quali offre i colori semplici e materiali, l'altra la composizione delle principali tinte.

Le case colorite della seconda tavola rappresentano i colori composti, ossiano tinte formate dai colori semplici, i di cui nomi vedonsi registrati nelle piccole case. Così il *giallo* e l'*azzurro* mescolati assieme in eguale quantità produrranno il colore *verde-bottiglia*, e così progressivamente gli altri colori, osservando che nella formazione delle tinte richiedesi spesse volte maggior dose di un colore che d'un altro, la qual cosa viene indicata dalla maggiore grandezza delle case. Per modo d'esempio, nel *verde di pomo* la casa del giallo è il doppio più grande che non quella del turchino, lo che indica che per ottenere quella tinta, convien mettere il doppio più di giallo che di azzurro.

I colori con cui si formano tali tinte sono i seguenti:

Pel rosso, il carminio.
Pel giallo, la gomma gotta.
Per l'azzurro, l'azzurro di Berlino.
Pel nero, l' inchiostro della China.
Per il bianco, il bianco d'argento.

Nell' acquerello e spesso nella miniatura il bianco viene supplito dal bianco della carta; allora è manifesto che per ottenere una tinta meno chiara si allunga il colore con più o meno acqua.

Dei pennelli.

Si adroprano per la miniatura pennelli fatti di peli di scojattoli; ma migliori sono quelli composti di peli di coda di martoro. Se ne fanno pure di buonissimi coi peli di gatto d'Angora, ma non si possono adoprare che quelli della schiena. Si vogliono avere pennelli di tre grossezze; i più grossi servono per fare i fondi, i mezzani per abbozzare le figure, i più piccoli per terminarle punteggiando.

Non avvi cosa tanto importante quanto l' essere provveduti di buoni pennelli e saperli scegliere. Prima di adoprarli si bagnano un poco, e dopo averli palpati colle dita, se tutti i peli stanno uniti, e non fanno che una piccola punta, si possono ritenere per buoni. Se per lo contrario non si riuniscono e formano più d' una punta, o mostrano peli più lunghi degli altri, non sono buoni a nulla, specialmente per punteggiare e per le carnagioni. Quando sono troppo appuntati, e non vedonsi che tre o quattro peli che eccedano gli altri, ed altronde tengonsi uniti, in tal caso possono essere buoni, ma conviene sbarbarli colle forbici, avvertendo di non tagliarne troppi.

Per riunire più facilmente i peli del pennello e dargli una buona punta, si ripassa frequentemente sulle labbra mentre si lavora, serrandolo ed umettandolo colla lingua ancor

dopo averlo intinto nel colore. Con tal mezzo se ve n' ha di soperchio si toglie dal pennello, e non vi resta che quanto ne abbisogna per fare tratti eguali ed uniti. Nè si deve temere che faccia danno alla salute, perchè i colori che si adoprano nella miniatura, non hanno, quando sono preparati, nè cattive qualità, nè cattivo gusto (1). Soprattutto si deve usare questa pratica nel punteggiare e terminare le carnagioni, affinchè i tratti risultino più netti e poco carichi di colore. Rispetto alle vesti ed agli altri accessorj tanto nel abbozzare che nel finire, basterà lo scaricare alquanto il pennello quando è troppo pieno di colore, e tenere raccolti i peli, passandolo sull' orlo dell' alberello o della conchiglia, o sulla carta bianca che serve a posare la mano, dandovi

(1) Si eccettuerà la gomma gotta, che è un violento purgante. *V. più sopra p. 76.*

sopra qualche colpo prima di applicare il pennello sull' opera.

Assai giudiziosamente scritto è ciò che leggesi intorno ai pennelli nell' Enciclopedia. « Riesce difficilissimo « il decidere intorno alla vera qualità « che devono avere i pennelli del « *miniatore*. Ogni pittore ha la sua « maniera di adoperarli. Alcuni li vo« gliono con molta punta, ed assai « lunghi sebbene ricchi di peli; altri « li scelgono assai piccoli e poveri. « Pare ad ogni modo che venga data « la preferenza ad un pennello ben « provveduto di peli, non troppo « lungo e non troppo sottilmente « appuntato. Generalmente parlando, « la punta del pennello dev' essere « consistente ed avere elasticità ».

Quando i pennelli non si adoprano per lungo tempo, si chiuderanno in un astuccio, mettendovi un poco di pepe, onde difenderli dai morsi di una specie di tarlo che li guasta in poco tempo.

Del lume.

Il pittore lavorando sul modello non deve ricevere la luce che da una sola finestra, ed anche chiuderla fino ad una certa altezza con carta o tela, onde riceve il lume dall' alto. La sua tavola sia collocata là dove comincia a cadere la luce, e tenga sulla tavola un leggío coperto di una tela cerata, cui potrà attaccare il suo lavoro con alcune spille.

Abbozzo, maniera di lavorare.

Quando la *miniatura* non conosceva altro lavoro che la punteggiatura, si faceva l' abbozzo a punti. Varj artisti in Germania ed in Italia conservarono fino all' età nostra questo metodo, o sostengono che sia il vero e solo carattere della miniatura presa in stretto senso: consiste questo metodo nel porre i colori non toccando il fondo da una banda dell' e-

stremità del pennello, ma soltanto colla punta, con che si formano piccoli punti, presso a poco rotondi e fra di loro eguali. Questo metodo uniforme non richiede molt' arte, ma molta pazienza; e tutti gli oggetti venendo trattati nella stessa maniera, sembrano tutti della medesima natura. Si è perciò adottato un metodo più dotto e più vero. Si abbozzano i fondi e le drapperie a guazzo, e si terminano nella stessa maniera, sebbene si possano qua e là punteggiare, se trovasi che ciò far possa buon effetto, o sia necessario il farlo per accordare il lavoro colle parti vicine. Non entrando il bianco nelle carnagioni, si abbozzano all' acquerello colle tinte che loro convengono. Ovunque si dà il colore a gran colpi, come praticano i pittori ad olio; ma si deve aver cura di non dargli tutta la forza che deve avere nel finito, perchè dovendolo in appresso punteggiare, bisogna economizzarsi il modo di rin-

forzare il tono della sua opera senz' essere forzato ad alzarla ad un tono che non le conviene.

Si può ancora nella miniatura farsi conoscere così vigoroso coloritore come in ogni altra maniera di dipingere. La fuliggine giudiziosamente adoperata, e particolarmente mescolata col carminio, giova assaissimo per rinvigorire le tinte.

Il punteggiato non deve sempre farsi nella stessa maniera, e toccando soltanto di punta, onde tutta l' opera si veda composta di soli piccoli punti rotondi. Questa maniera riesce fredda e tormentata: può avere le qualità che piacciono al conoscitore volgare, ma ributta colla sua monotonia e colla sua insipidezza il vero conoscitore. Devonsi frammischiare con arte i punti tondi ad altri debolmente allungati, ad altri che s' incrocicchiano per tutti i versi, che si curvano sopra sè medesimi e descrivono porzioni di piccoli cerchi. Un così fatto lavoro

presenta in complesso una piacevole varietà, sebbene sia appena visibile, perchè conviene che i punti non cuoprano il colore che loro serve di fondo; bisogna che si conosca che questo lavoro esiste, e che dovunque cerca di nascondersi. Se pel loro tono i punti si staccano dalla tinta che ricuoprono, invece di riuscire aggradevoli, o come vuole la natura della miniatura, non offrono che uno sgraziato lavoro che rompe l' unione in ogni lato.

In questo genere di pittura si possono cancellare le parti che non piacciono, quand' ancora il lavoro è molto innoltrato. Si passa col pennello un poco d' acqua sulla parte difettosa, le si lascia il tempo di assorbire il colore, indi si leva colla punta di un pennello pulito ed alquanto umido.

Si cominciano le carnagioni abbozzando le masse oscure con i toni propri della figura che si dipinge, ed il colore parziale di ogni sua

parte, poi si dispongono le tinte colorite che sono nella luce.

Quando si abbozza punteggiando, è necessario che i primi punti siano larghi e separati gli uni dagli altri; poi si termina legandoli assieme con altri punti più fini e più leggieri.

Se l' abbozzo si fa col metodo dell' acquerello, conviene aver ben concepito ciò che si vuol fare avanti di dare la prima mano che deve esprimerlo; perciocchè se il tono non è conveniente, o se la tinta è troppo risentita, dovendosi in tal caso cancellare, non si può sempre dargli lo stesso spirito. Onde evitare un tale inconveniente, e quello che risulterebbe da una troppo grande quantità di liquido nel pennello, si prova la tinta sopra un pezzo di carta a canto all' avorio su cui si dipinge: e per tal modo si può e giudicare dell' effetto del colore, e scaricare il pennello del superfluo dell' acqua e del colore.

Rispetto alle stoffe ed agli accessorj

de' fondi, non è possibile di acquistare l' esperienza coi soli precetti; perchè i mezzi che s' impiegano dovendo essere così variati, quanto gli oggetti che si vogliono imitare, gli esperimeuti fatti da sè sono i migliori consiglieri.

Prima di sovrapporne di nuove, bisogna aspettare che siano asciugate le prime tinte. Si termina il lavoro riscaldando coi lumi le parti prominenti, e dando vigorosi tocchi alle ombre per far sentire i più riposti oscuri.

Dei fondi.

Diverso è il metodo che si tiene nell' abbozzare i fondi ed i chiari. Si pone del bianco o dell' ocria in tutte le tinte: si applica col pennello largo il primo tono, dandogli abbastanza densità per nascondere l' avorio; indi si viene ricuoprendo con colori trasparenti. L' azzurro di Berlino ed il bruno rosso, mescolati col bianco,

formano un tono alquanto grigio; e col solo bruno rosso si ha un tono più colorato. Se si vuole che sia giallognolo, si sostituisce l'ocri al bianco. Se poi si hanno motivi di preferirlo verdastro, si diminuisce la dose del bruno rosso e si rinforza quella dell'azzurro di Berlino e dell'ocri giallo.

I fondi si possono e si devono variare: altri meglio si confanno alle carnagioni bianchissime, altri alle brune o giallastre. Il colore dominante delle drapperie può altresì consigliare piuttosto un fondo che un altro. In generale quando si vuole fare un fondo o qualche gran parte del dipinto, si apparecchiano prima le tinte nelle conchiglie, o per lo meno si mette sulla tavolozza la quantità necessaria per tutta la parte che si vuol fare; perchè se si dovesse rifarla, difficilmente si otterrebbe di averla perfettamente eguale.

I fondi bruni si fanno di terra d'ombre o di terra di Colonia con un

poco di nero e di bianco: se vogliamo renderlo giallastro, vi si pone molto ocria: se piuttosto grigio, vi si mescola indaco, oppure azzurro di Berlino. Si fanno i fondi azzurrognoli coll' indaco, col nero e col bianco. I toni verdastri si fanno col nero e bianco; e tutti si rendono più o meno chiari a piacere col far dominare piuttosto il bianco, o il nero.

Qualunque sia la tinta del fondo, si comincia col dare una mano leggerissima, poi una seconda alquanto più densa, che si stende unita ed a gran colpi. Bisogna darla sollecitamente e non ripassare giammai due volte sullo stesso luogo, a meno che il soggetto colore non sia asciutto, perchè il secondo colpo leverebbe tutto ciò che avesse fatto il primo, tanto più se si calca un po' troppo il pennello. È bensì permesso, anzi è molte volte necessario, quando si va terminando, di mescolare ai fondi varietà di tinte onde renderle meno crude,

Carnagioni.

Se si dipingono donne, fanciulli o persone di tenero colore, onde avere la loro carnagione, si dà prima una mano di una leggerissima tinta azzurra. Se è una carnagione di uomo, in cambio dell' azzurro, si adopera cinabro; e se trattasi di un vecchio vi si pone dell' ocria. Dopo ciò si vanno contornando tutti i lineamenti con una tinta composta di cinabro e di carminio, abbozzandone tutte le ombre con colori appropriati alle tinte che si vogliono.

Dopo avere dati i lumi e le ombre, si fanno le tinte azzurre con pochissimo oltremare per le parti che fuggono, e per lo contrario si mette un poco di giallo per quelle che vengono avanti.

Dove finiscono le ombre a lato ai chiari, bisogna impercettibilmente confondere i colori nel fondo delle carnagioni, prima coll' azzurro, indi

col rosso, a seconda dei luoghi. Se col verde e col rosso non si può dare sufficiente forza alle ombre, si finiscono colla fuliggine mista d' ocri o di cinabro, e talvolta colla sola fuliggine, a seconda del colorito che si vuol produrre; ma ciò si faccia sempre leggermente ponendo il colore assai raro.

Si devono pure punteggiare i chiari per finirli con un poco di cinabro o di carminio chiarissimo con un pocolino di gomma gotta per farli perdere nelle ombre, e far morire le tinte le une nelle altre; avendo la precauzione, punteggiando o tratteggiando, di fare che i punti o i tratti seguano l' andamento ed i movimenti dei muscoli. Se le tinte sembrano soverchiamente rosse, si addolciscono coll' azzurro e con un poco di verde. Vi sono peraltro alcune parti che devono spesso restare alquanto rosse, come le gote, ec. Le due mescolanze di cui si parla, devono essere così deboli, che appena siano visibili,

non avendo altro oggetto che quello d' addolcire l' opera, di riunire le tinte le une colle altre e di rendere incerti i contorni.

In qualsiasi genere di pittura devesi fare in modo che i contorni non sieno taglienti : le carni devono talmente fuggire alle loro estremità, che si creda poter scuoprire qualche cosa di più di quello che si vede ; esse devono inoltre riflettersi le une sulle altre, perchè i riflessi loro danno trasparenze, tenerezza, rilievo: ricevono inoltre i riverberi delle stoffe e degli altri corpi illuminati che le avvicinano.

Quanto siamo per soggiugnere intorno ai colori di cui si valgono alcuni artefici per le tinte delle carnagioni, sarà utile a coloro, che avendo soltanto la pratica del disegno, vogliono dipingere in miniatura: ma in appresso devono poi far succedere la propria esperienza a questi principj che necessariamente partecipano

assai dell' arbitrario. Coloro che avranno imparato ad osservare come si deve la natura, apprenderanno dalla medesima con quale scelta e con quale mescolanza di colori vuol essere rappresentata.

Mezze tinte delle carnagioni. Oltremare ed inchiostro della China.

Ombre delle carnagioni. Carminio, verde di vescica, e terra di Siena bruciata.

Tocchi vigorosi delle carnagioni. Carminio mescolato con fuliggine e terra di Siena calcinata, verde di vescica, pietra di fiele ed inchiostro della China.

Lumi. L' avorio è riservato per esprimere i lumi. Le particolarità che possono trovarsi nelle parti luminose, si fanno coi colori delle mezze tinte, più o meno diluiti. Il bianco si adopera sempre puro, e si riserva per un punto alla parte più prominente del naso, un punto alla pupilla dell' occhio; nè quest' uso deve ritenersi

come regola generale. Si adoperano quando la natura del lavoro lo richiede.

Abbiam detto poc' anzi che si abbozzano le teste feminili con l' oltremare, e che gli si torna sopra con tuoni chiari. Quando si tiene questo metodo, si fa una tinta con inchiostro della China e con oltremare; si cominciano a disegnare tutti i contorni con questa tinta, che serve altresì per abbozzare tutte le masse, avvertendo di tenerle più leggeri nelle mezze tinte, e più gagliarde nelle ombre. Si dispongono largamente queste masse, e quando la testa è così abbozzata, vi si aggiungono i toni della carne che sono composti di carminio e di gomma gotta.

Le labbra nella parte ombreggiata saranno abbozzate colla tinta di tutta la massa, e la parte più illuminata col cinabro, sul quale si ritorna col carminio : la parte ombreggiata che trovasi di già abbozzata, si colorisce

col carminio e colla terra di Siena calcinata. In appresso si mettono i tocchi della bocca col carminio puro, mescolato col verde di vescica. I capelli s' abbozzano coll' inchiostro della China, poi gli si va sopra con toni d' inchiostro della China mescolato con un poco di bianco per i lumi, e colla fuliggine per le ombre

Si può pure abbozzare in altra maniera: si tirano i contorni col carminio mescolato coll' inchiostro della China; s' abbozza la testa con questa tinta, che si tiene leggerissima nelle parti in cui sdrucciola, e sulle quali si deve poi tornare con alcune mezze tinte d' oltremare e d' inchiostro della China. Quando le mezze tinte sono verdastre, si mescola l' oltremare colla gomma gotta, e si torna sui tratti con inchiostro della China mescolato con terra di Siena. Questo tono è buono ancora per abbozzare le pupille.

I toni troppo violacei si rompono coi rossi; i rossi coi violetti; e quelli di mattone coi toni azzurrastri.

Quando si sono abbozzate le ombre rossastre, si ritoccano con colori trasparenti d' inchiostro della China e d' oltremare, o di verde di vescica, o di fuliggine, a seconda de' toni che si vogliono dare.

Quando si adoperano questi colori come vernice, non si mischiano, affinchè il tono di sotto rimanga visibile a traverso al colore sovrapposto.

Stoffe, tele, pellicce.

Passiamo alle stoffe. Se devono essere azzurre si mescola bianco ed oltremare finchè la tinta diventi assai pallida; si fanno i chiari, e di mano in mano che si giugne in vicinanza delle ombre o delle pieghe profonde, si aggiugne al bianco maggiore quantità d' oltremare o d' indaco, o di altri colori più cupi. Queste tinte si danno a gran tocchi, e si termina coi medesimi colori che servirono per abbozzare, rendendone la tinta più gagliarda.

Le vesti rosse si fanno, tenendo lo stesso metodo, col carminio, ma si adopra per le ombre la terra di Siena calcinata pura, aggiugnendo fuliggine ai bruni più risentiti.

Le vesti rosse dipingonsi ancora col cinabro mescolato col bianco per i chiari, e si vanno degradando le tinte fino al cinabro puro, aggiugnendo del carminio nelle ombre. Si termina poi coi medesimi colori, lo che mi dipenserò dal ripeterlo nuovamente. Torna bene il caratterizzare le vesti con un lavoro diverso da quello della carnagione.

Le vesti violacee si fanno con una mescolanza di carminio e di oltremare, aggiugnendovi il bianco per i chiari. Se domina il carminio, il violato sarà colombino; se l' oltremare, s' accosterà all' azzurro. Una veste color di carne si fa di bianco, di cinabro, e di lacca mescolati assieme. Questa tinta dev' essere molto liquida.

Per una stoffa gialla si dà una

mano di giallo di spin cervino puro che si cuopre con gomma gotta fuorchè ne' maggior chiari. Si abbozza in appresso su questo letto coll' ocria, un poco di gomma gotta e del giallo, ponendo meno di quest' ultimo a misura che si va avvicinandosi alle ombre, e mettendovi invece della fuliggine. Si può ancora dipingere una veste gialla col giallo di Napoli, spin cervino e gomma gotta.

Le stoffe verdi si fanno mettendo sopra il tutto una mano di verde, composto di azzurro di Berlino e di gomma gotta. Si rendono più gagliardi aggiugnendovi il verde d'iride, o il verde di vescica; ed ancora si mettono questi ultimi affatto puri per rendere le ombre fortissime. Si varia la degradazione dei verdi mescolandovi in maggiore o minor dose il giallo o il turchino.

Si abbozza una stoffa nera col nero e col bianco, e vi si va aggiugnendo il nero di mano in mano che le om-

bre acquistano maggior forza, come viceversa si va crescendo il bianco quanto più ci andiamo avvicinando alla luce. Se si trattano le ombre coll' indaco, la stoffa sembrerà vellutata.

Per una stoffa di lana bianca si dà una mano di bianco leggermente tinta d' ocria, o di pietra di fiele; si abbozzano poi le ombre coll' azzurro, con un poco di nero, di bianco e di fuliggine. Di quest' ultima si vuole metterne molta nelle ombre più oscure. La stoffa grigio bianca si viene abbozzando col nero e col bianco, e si termina cogli stessi colori.

Rispetto alle stoffe cangianti, il violato si fa con una mano d' oltremare e di bianco pei chiari, e le ombre col carminio e coll'oltremare, terminandolo col violato mescolato con molto bianco.

Il rosso cangiante si fa con giallo di spin cervino ne' lumi, e di carminio nelle ombre, che si uniscono, terminando colla gomma gotta.

Per fare le tele si cominciano a disegnare le pieghe, e si mette sul tutto una mano di bianco. Si abbozzano in appresso le ombre con una tinta d'oltremare, di nero e di bianco, e si finisce coi medesimi colori. Si rialzano i grandi lumi col bianco puro, ed in alcuni luoghi vi si danno pocchi tocchi giallastri, ma leggerissimi.

Se vogliono farsi veli trasparenti, si terranno le tinte chiarissime, mescolando nelle ombre un poco del colore che sta al di sotto. All' estremità i lumi si rialzano col bianco, o coll' azzurro; ma se si vuole che il velo sia assai trasparente, si finisce il di sotto come se nulla vi si dovesse porre al di sopra, ed in appresso si marcano le pieghe del velo col bianco ne' grandi lumi, colla fuliggine, col nero, coll' azzurro e col bianco nelle ombre.

Si fanno pure i veli *crepe* terminando il di sotto, ed in seguito mar-

cando le pieghe delle ombre e gli orli della stoffa con leggerissimi filetti di nero.

Per fare i merletti, si dà una leggere mano di azzurro, di nero e di bianco, e si rialzano il disegno ed i fiori col bianco puro. Le ombre si fanno colla medesima tinta alquanto più forte. E se vogliońsi mostrare le carni sotto il merletto, si terminano prima le carni, e vi si eseguiscono sopra i disegni del merletto con bianco puro, ombreggiandoli come abbiamo detto.

Circa le pellicce, se sono brune, si abbozzano col bianco e colla fuliggine, mettendo maggiore quantità di bianco ne' chiari, e di fuliggine nelle ombre. Se si vuole imitare l'armellino, si adopera il bianco e l'azzurro per i chiari, mettendo alcune tinte di giallo pallido in certi luoghi indicati dalla natura, bianco purissimo ne' lumi, e fuliggine nelle ombre. Si termina con punti allungati, o

brevi linee fatte secondo l'andamento dei peli.

Fabbriche, Terrazzi.

Le pietre degli edificj si rappresentano con tinte fatte di azzurro di Berlino, indaco, bianco e fuliggine; per ombreggiare si accresce la fuliggine più che l'azzurro, a seconda del colore delle pietre; se sono rottami, o antichi edificj, gettansi in certi luoghi tinte d' ocri o di azzurro di Berlino.

La più comune maniera di trattare gli edificj di legno, consiste nell' abbozzare coll' ocrio, la fuliggine ed il bianco, e terminare con poco o verun bianco. Ponesi la fuliggine pura nelle ombre risentite, potendovisi in oltre aggiugnere del cinabro verde e nero, secondo il colore che si vorrà dare al legno.

I terrazzi che sono nella prima linea del quadro, si abbozzano con

una tinta di verde di vescica, o d'iride, e colla fuliggine: se devono essere chiari si abbozzano coll' ocri e col bianco con poco verde; i primi si finiscono coi colori dell' abbozzo, ma alquanto più bruni; gli ultimi colla fuliggine mescolata con poco verde.

Pei terrazzi lontani, quanto più si fanno azzurrognoli, mescolandovi del bianco e dell' oltremare, e più si vanno allontanando; vi si aggiugne un poco di cinabro per esprimere i riverberi dell' orizzonte allorchè questo è rubicondo. Sarebbe troppo difficile il dare regole intorno alle tinte che devono colorire le lontananze. Dirò solamente che devono essere subordinate allo stato del cielo che si rappresenta; e che devono necessariamente variare a seconda dell' ora del giorno in cui si suppone accadere l' azione rappresentata nel quadro. Altro fare non possiamo, che consigliare coloro che si applicano alle arti, a consultare i

quadri de' grandi maestri, e la natura più frequentemente dei quadri.

PRECETTI RELATIVI ALLA MANIERA DI DIPINGERE I FIORI IN MINIATURA.

Tra i moltissimi esemplari che ci presenta una natura variata, trovansene pochi che nella loro imitazione offrano tanto allettamento quanto i doni di Flora. La semplicità delle loro forme si adatta al lavoro di un pennello ancora inesperto, e la vivacita de' loro colori giova a coprirne i difetti. Si osserva con indulgenza, ed ancora con piacere un fiore, un mazzetto, sebbene l' occhio esperimentato vi ravvisasse alcun difetto di proporzione; mentre una testa colla bocca mal tagliata, con un occhio più grande dell' altro, ecciterebbe il sorriso della pietà

Pure si crederebbe a torto che basti in questo genere di pittura un' imitazione approssimativa: se ti scosti

dalla natura, la tua imitazione non è più che un capriccio senza illusione, e tutte le parti di un fiore vogliono essere fedelmente copiate. La forma dei petali e degli stami, il pistillo, le foglie, i rami, tutto dev' essere diligentemente imitato, non freddamente e stentatamente, ma con una maniera larga, che per altro sia fedele.

In addietro si dipingevano i fiori con colori densi, mescolandosi le tinte col bianco; ed Aubriet, Robert e molti altri artefici colorirono così la maggior parte dei disegni che compongono la magnifica collezione conosciuta sotto il titolo di *Velins du Museum* (1).

---

(1) Questa collezione, cominciata sotto gli auspicj di Gastone d'Orleans, conservasi nella biblioteca del *Giardino delle Piante*. Comprende più di cento volumi in foglio, ognuno de' quali contiene molti disegni originali di fiori, uccelli, insetti, ec, eseguiti sulla pelle perfettamente: e tra questi contansi non pochi disegni del famoso Redoutè che ne formano il principale ornamento.

È preferibile all' antico il presente metodo, che è un misto del dipingere all' acquerello ed in miniatura. Non si fa uso del bianco, non adoprandosi per lo più che colori trasparenti per abbozzare, che si stendono il più che si possa uniti; poi vi si torna sopra punteggiando, si uniscono le tinte e si vanno rinforzando dove conviene. D'ordinario i fiori si dipingono in pelle, perchè dipinti sulla carta, i colori hanno minore lucentezza, forza e trasparenza.

Ad ogni modo io consiglio i principianti a servirsi della carta piuttosto che della pelle, perchè i colori vi si stendono con maggiore facilità, e si può usare una maniera più larga e più sollecita. Sulla pelle difficilissimamente potrebbesi ripassare a pieno pennello sopra una prima tinta, che verrebbe quasi tutta portata via dalla seconda, ed è forza ricorrere alla punteggiatura. Lo stesso non accade sulla carta; si danno nuove mani di

tinte sopra altre tinte senza inconveniente alcuno, e si da l'ultimo compimento al lavoro senza punteggiatura. Questo metodo torna più utile per lo studio, perchè l'artefice acquista una maniera più larga e più facile. Il principiante potrà cominciar a copiare le buone stampe colorite (1); ma in appresso non deve copiare che la natura, scegliendo sempre i migliori esemplari, val a dire i fiori vagamente spiegati e che hanno i più bei colori. Da principio non si

(1) I mazzetti intagliati sui disegni del sig. Bessa somministrano eccellenti esemplari Si vendono da Vilquin, mercante di stampe nel palazzo reale, e in Milano presso Pietro e Giuseppe Vallardi, editori della presente operetta (*).

(*) *Siccome le stampe a colori, per quanto siano diligentemente eseguite, sono sempre alquanto alterate, così io consiglierò piuttosto i giovani artisti a copiare i fiori dipinti dai grandi maestri, o forse meglio a copiare a contorno le stampe non acquerellate, indi colorirle sul vero.*

disegnerà che un fiore semplice e facile, come il narciso, la rosa silvestre, l' orecchia d' orso ecc.; poi i fiori doppi, ed all' ultimo i mazzetti.

Dopo avere per qualche tempo lavorato sulla carta, si potra sostituire la pelle. Non si punteggerà a punti rotondi, ma allungati assai, o per dir meglio a piccoli tratti, diretti a seconda dell' andamento delle fibre, delle foglie o del fusto, o sia gambo del fiore che si dipinge.

Mi farò adesso ad indicare come si formino le tinte che servono ad imitare molti fiori, in grazia però soltanto de' giovani allievi, perchè l' esperienza è sempre una più sicura guida che non tutti i precetti.

Rose.

Dopo avere *calcata*, indi disegnata col carminio la rosa rosa, vi si dà una mano di carminio ma diluito assai; poi si vanno leggermente segnando

le ombre col medesimo colore alquanto più risentito, mescolando al carminio inchiostro della China. Si danno alcune leggerissime tinte con azzurro di Berlino ai petali (1) affatto spiegati, ed alcune pur anco a guisa di riverberi ai socchiusi. Gli stami si

---

(1) Viene dato il nome di petali a quelle foglie colorite, che agli occhi dell' idiota costituiscono il fiore. Il botanico risguarda la corolla soltanto come un inviluppo conservatore degli organi della riproduzione, ossia degli stami e del pistillo. Il pistillo che è l' organo femina, è situato sull' ovaia che occupa il centro del fiore. Gli stami il di cui numero varia a seconda delle specie, servono a fecondarla. Varia pure il numero de' pistilli e delle ovaie.

Chiamasi *calice* l' inviluppo esteriore del fiore, ed è d' ordinario verde. Talvolta il fiore non ha petali, ed altro non è che un calice colorito: tale è il giglio.

La rosa ha molti petali ed un calice; l' orecchia d' orso, che ha pure il suo calice, non ha che un solo petalo, o sia una corolla di un solo pezzo.

abbozzano colla gomma gotta; e si finiscono con terra di Siena ed un poco di fuliggine.

Rispetto alle rose bianche, si fa un fondo leggere di bianco d' argento, ombreggiandolo poi con una mescolanza d' inchiostro della China e di una minor quantità di azzurro di Berlino.

S' imitano le rose gialle con una mano di gomma gotta, ombreggiandole con pietra di fiele o con terra di Siena, che si mescola colla fuliggine, o colla sepia nelle ombre più calde.

Per riguardo ai fusti ed alle foglie verdi, si adopera un composto di azzurro di Berlino e di gomma gotta. Si variano le quantità dei due colori, a seconda che i verdi che s' imitano, s' accostano più o meno al turchino, più o meno al giallo; e le ombre si tratteggiano collo stesso verde, offuscato con inchiostro della China.

Quando si voglia un verde più vi-

vace, si sostituisce all' azzurro di Berlino l' azzurro minerale, o pure il verde minerale. Se per lo contrario si brama un verde cupo, vi si mescola una piccolissima quantità d' inchiostro della China; e finalmente se viene preferita una tinta indecisa *(sporca)*, vi s' introduce un po' di carminio.

Quando trattasi d' imitare foglie di un verde di mare, vale a dire quelle foglie che pajono coperte da una specie di farina, come sono quelle del fiorrancio, conviene unire al verde un poco di bianco d' argento.

I principianti devono astenersi dall' adoperare verdi troppo cupi o troppo vivaci; appagano l' occhio del volgo, ma non quello del conoscitore che non vi trova i colori della natura.

Questi principj possono applicarsi ai verdi di tutte le piante; e d' ora in poi non parlerò che dei colori appartenenti al solo fiore.

Tulipani.

Essendo le specie dei tulipani molte e svariatissime, io non mi farò carico che delle più vaghe.

Ai tulipani di fondo giallo si fa il fondo di gomma gotta, e le screziature che d'ordinario sono rosse si fanno col carminio. Non vogliono essere duramente tagliate, ma per altro terminate con risolutezza; si fanno le ombre colla fuliggine che si mescola con maggiore o minor quantità d'inchiostro della China, secondo il bisogno.

Quando i tulipani sono violati, si abbozzano con lacca unita all'azzurro di Berlino, o meglio ancora con lacca ed oltremare, e si ombreggiano col medesimo colore, ma più intenso e fatto più bruno con inchiostro della China.

V'hanno dei tulipani bianchi colle screziature di un rosso vivace o scarlatto; s'imitano con bel minio, di cui si può accrescerne lo splendore con

un poco di carminio. Si ottiene la medesima tinta, ma ancora più vivace, col carminio e col minio.

Anemoni.

Svariatissimo è ancora il genere degli anemoni, siano doppi, siano semplici; e per imitarli si farà uso della mischianza indicata pei tulipani.

Viole.

Nè meno variato è il genere delle viole, ed i colori diversificano secondo le specie. Il più comune è il rosso. S'imita col carminio e pochissimo minio. Se inclina alla porpora, si sostituisce al minio la lacca. Si adopera la lacca carminata sola se il colore della viola piega al violato; e per ultimo, se è di un violato assoluto, si mescola colla lacca un poco d' azzurro di Berlino.

Quando hanno screziature sopra

un fondo bianco, si adoprano i sovra descritti colori. Rispetto alle screziature osserverò che i punti allungati, o piccoli tratti di pennello con cui si finiscono, devono seguire l'andamento delle screziature; e non avrebbero nè carattere, nè verità se si facessero per traverso, o vi s' impiegassero punti rotondi.

Giglio.

Il giglio bianco si abbozza col bianco d'argento e si ombreggia coll'inchiostro della China. Lo stesso si farà in tutti gli altri fiori bianchi di cui non farò parola.

La base del fiore, o sia la parte vicina alla coda, presenta alcune leggeri tinte di verde che si devono indicare.

Gli stami possono farsi col giallo di cromio, di tutti il più proprio a caratterizzarne la vivacità ed il vellutato; si ombreggiano con inchiostro della China mischiato colla pietra di fiele.

Il giglio aranciato si abbozza col minio e si ombreggia nelle mezze tinte colla pietra di fiele unita al carminio. Alla pietra di fiele può sostituirsi la gomma gotta con un po' di carminio.

Giacinti.

Per imitare acconciamente il giacinto turchino, e quasi tutti gli altri fiori turchini, è forza adoperare l'oltremare, o per lo meno l'azzurro di cobalto, perchè l'azzurro di Berlino e l'azzurro minerale paiono neri a canto allo stupendo azzurro della natura, e non possono servire che per le ombre, mescolati con più o meno nero per le più gagliarde.

Il giacinto rosa si abbozza con carminio chiarissimo, e si finisce cogli stessi colori, che si rendono bruni coll'inchiostro della China nelle ombre gagliarde.

Primavere ed orecchie d'orso.

Le diverse tinte già indicate si possono applicare alle primavere ed alle orecchie d' orso. Si potrà facilmente imitare la ricchezza ed il vellutato dei colori che si osservano in alcune qualità di tali fiori. Per modo d'esempio, il carminio con poca gomma, mischiato con poco giallo di *cromia* (1) o di nero d'avorio, darà una bella tinta bruna vellutata; unito al solo giallo suddetto produrrà un colore più aranciato. Generalmente parlando per avere le tinte vellutate col carminio conviene fare poco uso della gomma.

Ranoncoli.

Si danno di più qualità di ranoncoli. I principali sono la peonia e l' *aranciato*. Il primo si abbozza col

(1) Minerale nuovamente scoperto.

carminio e col minio, e si finisce col carminio mescolato con un poco di gomma gotta o pietra di fiele.

Il ranoncolo aranciato si abbozza colla gomma gotta, e si finisce colla pietra di fiele; le ombre più risentite si fanno colla fuliggine.

Si vedono frequentemente ranoncoli di colore porporato, i quali si abbozzano colla lacca e si finiscono col medesimo colore, mescolato con inchiostro della China nelle ombre più gagliarde.

Iride.

L' iride persiana si eseguisce stendendo un fondo bianco, ed ombreggiando l' interno dei petali con azzurro minerale mescolato con poco giallo verso la base dei petali. La macchia gialla che adorna l' esterno dei petali si fa con gomma gotta o con giallo *cromio*, e s' ombreggia con pietra di fiele.

L' iride di Germania si abbozza con una mescolanza di azzurro di cobalto e di lacca, e si termina collo stesso colore, che si accompagna coll' inchiostro della China nelle ombre più risentite.

Tuberosa.

Si comincia col dare una mano di bianco d' argento, indi si va ombreggiando con inchiostro della China mescolato con poca fuliggine, e si dà un legger colore alla parte esteriore dei petali, in particolare alle loro estremità, con carminio assai diluito.

Giunchiglia.

Si abbozza di giallo *cromio* e si termina con ocria di frega o piuttosto con terra di Siena, che si annerisce colla fuliggine nelle ombre più risentite.

Si potrebbe ancora darle la prima

mano di gomma gotta, la quale ha l' avvantaggio di essere più trasparente che non il *giallo di cromio*; ma questa ha il difetto di avere un lucente che non sempre si confà. Vi si può rimediare col formare le sue tinte di una mescolanza di questi due colori; avrà meno opacità che non il solo *cromio*, e perderà una parte della lucentezza che caratterizza la gomma gotta. Ciò sia detto di ogni sorta di fiori gialli.

Narcisi.

Il narciso bianco si abbozza con bianco d' argento, e si ombreggia coll' inchiostro della China il calicetto che sta nel centro del fiore, contornato da un giallo brillante aranciato, che viene imitato col giallo di *cromio* e col carminio.

Il narciso giallo si eseguisce col metodo indicato per la giunchiglia.

Fiorrancio.

Si abbozza il fiorrancio con una mescolanza di carminio e di giallo di *cromio*, o pure con detto giallo unito a maggiore o minore quantità di minio, secondo che il colore del detto fiore è più o meno aranciato; poi si va ombreggiando con pietra di fiele e carminio, che si mescola col nero nelle ombre più oscure.

Anemoni epatici.

Ve ne sono di rossi e di turchini. I primi si abbozzano col carminio mescolato con pochissimo azzurro di cobalto; e questa prima tinta, che dev' essere assai chiara, si ombreggia collo stesso colore, ma più intenso.

L' epatica azzurra si fa coll' azzurro di cobalto mescolato con pochissimo carminio, e si ombreggia coll' azzurro di Berlino mescolato pure col carminio.

Non devonsi omettere i piccoli ma numerosi stami che occupano il centro del fiore. Essendo questi bianchi, è difficilissimo il lasciar loro luogo nello stendere il primo colore; si segnano in appresso col bianco denso che si dà colla punta del pennello in forma di piccoli punti tondi. Quando negli altri fiori trovansi stami gialli, cui non può risparmiarsi il luogo, si eseguiscono con giallo di *cromio* mescolato col bianco, se ciò è necessario.

Fiore di melagrano.

Si dà la prima mano con una mescolanza di minio e di carminio, e si ombreggia col carminio unito al minio; si aggiugne il nero nelle ombre più risentite.

Garofani.

Il garofano giallo si abbozza col giallo di *cromio* amalgamato colla

gomma gotta, e si ombreggia colla pietra di fiele, nella quale si pone carminio ed ancora inchiostro della China, onde imitare il colore dell' esteriore dei petali. Quest'ultimo colore conviene altresì per le strie, o sia linee oscure che ricuoprono i petali.

Il garofano rosso si abbozza colla lacca e col carminio e si ombreggia colla stessa mescolanza amalgamata con maggiore o minor quantità d' inchiostro della China.

Al garofano violato si fa il fondo di lacca mescolata con una piccola quantità di azzurro di cobalto, e si va ombreggiando con una mescolanza di lacca e di azzurro di Berlino.

Viola.

La viola s' imita facilissimamente con una mescolanza di azzurro di cobalto e di lacca nelle parti più chiare, e con azzurro di Berlino e di lacca nelle ombre.

Pensiero.

I petali superiori del pensiero e l' estremità dei petali laterali che hanno un violato oscuro, si fanno con una mano d' indaco mescolato colla lacca, che si unisce col nero nelle ombre gagliarde. I petali gialli si fanno colla gomma gotta mescolata ad un poco di giallo di *cromio*, e le vene nere che ricuoprono questi petali, si fanno col nero d' avorio.

Ortensia.

Si abbozza con una leggere tinta di carminio mescolato a pochissima quantità di azzurro di cobalto, e si ombreggia collo stesso colore più denso, mescolato con inchiostro della China ove sia necessario.

Deve notarsi che questo fiore varia le sue tinte, secondo che è più o meno spiegato da maggiore o minor tempo. S' imiteranno gli uni mettendovi maggior dose d' azzurro di co-

palto, più carminio negli altri. Finalmente si faranno le tinte che nuoiono nel verde diminuendo la dose lel carminio ed aggiugnendovi un poco di verde.

Il pan porcino si fa presso a poco nella stessa maniera.

Credo opera perduta il dare maggiore estensione a questi precetti generali. Quanto dissi intorno alla fornazione delle tinte che si confanno ad alcuni fiori, può applicarsi agli altri, i di cui colori sono presso a poco eguali.

PRINCIPJ
SUL
DIPINGERE A GUAZZO.



Il guazzo è una delle più antiche maniere di dipingere che si conoscano, se pure non è quella che può ritenersi per la più antica di tutte. L'acqua, a non dubitarne, è il più facile mezzo ed il più naturale per dare alle materie colorite ridotte in polvere la necessaria fluidità, onde poterle stendere sulle superficie e rendervele aderenti. Probabilmente i primi colori furono terre e pietre macinate, ridotte in istato di liquidità coll' acqua; ma avendo l'esperienza dimostrato, che dopo evaporata tutta l' umidità dei colori, questi si staccavano con soverchia facilità dai corpi su' quali erano stati posti, si cercò

di dar loro maggiore consistenza col mescolarvi materie vischiose, e si offrirono naturalmente opportune a tale uso le gomme che distillano da certi alberi, le quali facilmente si sciolgono nell' acqua, e per la trasparenza loro non alterano in verun modo i colori. Il guazzo altro non è che questo semplicissimo apparecchio di colori macinati e sciolti nell' acqua più o meno caricata di una soluzione di gomma.

Adopransi i colori così preparati sopra qualunque corpo, sulla tela, sulla pelle, sull' avorio e più comunemente sulla carta, servendosi d'ordinario della gomma arabica che si fa sciogliere nell' acqua, come si pratica altresì per dipingere in miniatura. Dopo di avere mescolato colla debita proporzione la gomma coi varj colori di cui si vuole far uso, si dispongono, s' impastano e si stendono con una tal quale densità che loro dà corpo; lo che non si pratica nel-

l' acquerello e nella miniatura. Alcuni colori richiedono di essere gommati più che gli altri; e si può applicare al guazzo quanto si è detto intorno a questo particolare, allorchè si trattò dei colori della miniatura.

Il guazzo riesce ottimamente per dipingere i paesi presi dal vero, e serve a fare gli schizzi per le grandi composizioni. Sono pure una specie di guazzo in grande la pittura delle scene de' teatri e delle decorazioni in occasione di feste, le prospettive ec., ma alla gomma si sostituisce la colla.

Una tal maniera di dipingere è pronta e speditiva; non manca di lucentezza, ma bisogna, nel farne uso, prevenire gli effetti della secchezza che in questa qualità di pittura procede da ciò, che i colori essiccandosi prontamente, non permettono di unirli quanto si desidera. L' artefice che non ha il tempo necessario per degradare le mezze tinte, per fondere i colori, si permette tocchi duri,

passaggi urtati e toni crudi, che non si lascerebbe cadere dal pennello dipingendo ad olio, che asciuga più lentamente.

La miniatura, nell' uso della quale si cerca di schivare un tale inconveniente punteggiando, come l' abbiamo di già osservato, inciampa in un altro difetto, di cadere nel soverchio molle; onde sono egualmente frequenti i guazzi troppo duri e le miniature troppo leccate.

Non ci estenderemo di più intorno al guazzo, potendosi, tranne qualche piccola eccezione, applicare al medesimo quanto si disse rispetto ai colori. Ci limiteremo per altro a far osservare, che in questo genere di pittura in cui debbonsi impastare i colori, non si adopera la gomma gotta sola, cioè senz' essere associata ad un colore che abbia corpo; e lo stesso si dica della pietra di fiele e della fuliggine in conchiglia. I verdi di vescica e d' iride non debbono assolutamente

adoperarsi a guazzo, perchè la lucentezza e trasparenza loro basterebbe a disarmonizzare un quadro; ma si rimpiazzano facilmente coi verdi fatti coll'azzurro di Berlino e collo spin cervino, o col giallo di cromio.

PRINCIPJ

DEL LAVIS E DELL' ACQUERELLO.



Il *lavis* è una maniera di disegnare a pennello con materie coloranti sciolte nell' acqua. Il nome di questa sorta di disegno deriva dal modo stesso dell' esecuzione, sembrando che si lavi la carta coprendola di colori con abbondanza d' acqua, o forse dall' essere il colore in molt' acqua. Prima di fare ciò che chiamasi *lavare il disegno*, si segnano i contorni.

Si fanno d' ordinario le linee colla matita di piombo carboncino d' Inghilterra; e perchè facilmente si cancellano colla mollica di pane o colla gomma elastica, si possono farvi quanti pentimenti si vogliono.

Quando si crede di attenersi al

fatto disegno, si assicura a penna, coll'inchiostro della China. Se si volesse fare un disegno finissimo, ed in cui fossero pronunciati i contorni, come nella pittura, o con una linea continuata, ma con diversi toni, non si dovrà passarvi sopra a penna, ed inoltre si cancelleranno in modo i segni della matita, che più non siano sensibili terminata l'opera. Spesso i pittori ne' loro schizzi contornano col pennello.

L' operazione del *lavis* comincia dopo terminato il contorno: si prende col pennello molto colore bene stemprato per formare le grandi masse, stendendolo senza prendersi cura dei particolari. Per dare le mezze tinte leggeri si bagna il pennello nell' acqua senza riprendere altro colore, e si va estendendo ai lumi la massa di già posta, finchè s' accordi dolcemente col bianco della carta. Non è bisogno ch' io dica che devesi lavorare con sollecitudine per non lasciar

tempo al colore di asciugare. Questa lavatura aggrinza la carta, e perciò prima di operare, quando specialmente si voglia fare un disegno finito ed elegante, bisogna stendere la carta sopra una tavola, attaccandola con colla all' estremità.

Fatte che siano le masse, si passa alle parti: si tiene presso di sè una carta bianca, sulla quale si provano le tinte prima di applicarle al disegno; si addolciscono e si fondono le tinte bagnando il pennello nell' acqua e passandolo sopra senza colore; e si termina col dare i tocchi che talvolta si fanno colla penna.

Si può inoltre tenere una maniera inversa di quella che abbiamo indicata, o sia fare avanti tutte le parti e stendervi poi sopra le masse, il quale metodo dà una maggiore lucentezza e trasparenza al disegno.

Assai difficile è la maniera di fare i pentimenti in questo genere di disegno: consiste questa nel passare

sopra ciò che si è fatto una spugna bagnata, lo che indebolendo tutta l' opera, lascia la libertà de' pentimenti; ma quest' operazione guasta la carta, e reca danno alla pulitezza del lavoro: anzi la carta si renderà spugnosa se non si ha la precauzione di porvi acqua con allume; altronde non possono variarsi le linee, e le forme rimangono come furono fatte la prima volta; potendosene soltanto perdere qualcuna tra le ombre, e se non altro palliare i difetti che non si possono nascondere: ma si può ritoccare liberamente il disegno, spegnere o rinforzare le masse delle ombre, rendere i tratti più vigorosi e gli effetti più fieri e piccanti. Si hanno de' disegni abbozzati a *lavis* e terminati colla penna o colla matita. Tutti i quali metodi sono buoni quando si sappia valersene con discernimento.

Il disegno al *lavis* è pronto e sbrigativo, e le opere appena asciutte rimangono quali sono, non soffrendo

lo sfregamento come i disegni a matita lumeggiati di bianco. Poche volte usano i pittori questa maniera di disegno per le opere finitissime; ma l' adoprano bensì per i loro schizzi, ai quali aggiugne merito una spiritosa e dotta negligenza.

La fuliggine e l' inchiostro della China vero o contraffatto sono le sostanze con cui ordinariamente si disegna al *lavis* o acquerello. Si possono usare tutti i colori trasparenti, ma si da là preferenza alla *sepia vera* di Roma. È questo un bruno nericcio ma trasparente e di caldissimo tono, che si maneggia e si stende con facilità. Abbiamo detto la sepia vera, perchè se ne fabbrica in Parigi di quella che non ha veruna delle indicate qualità.

Quando si adoprano diversi colori, onde il lavoro sembri una specie di pittura, il *lavis* prende la denominazione di *disegno all' acquerello*. Per questa maniera di disegnare possono usarsi colori estratti da varie frutta,

aggiugnendovi la dissoluzione d' allume.

Le bacche mature di prugnolino somministrano un bel verde; si estrae altresì dai petali dell' iride una fecula verde ma meno buona della precedente. Le bacche d' ebulo danno un sugo violato, che rendesi azzurro aggiugnendovi l' allume. Quelle di rovo bollite coll' allume somministrano un bel colore porporino. Molti altri frutti di piante, per mezzo della decozione di allume, possono dare anche pel *lavis* sughi coloriti, come le acetoselle, il lampione, le ciliegie nere, i frutti del gelso, le decozioni dei legni di Fernanbuco e di campeggio, ec. La sola gomma gotta con un poco di acqua somministra il giallo, come pure la pietra di fiele. Il carminio dà il cremesi, ma conviene macinarlo con una leggere dissoluzione di gomma arabica; l' azzurro di Berlino o la decozione dell' indaco ridotto in polvere coll' allume danno il turchino;

l verderame il colore dell' acqua, ma bisogna avvertire di non succhiare il pennello di questo colore che è un veleno. La decozione di radici di tormentilla produce un color lionino, e somministra ancora il nero, se vi si ponga vitriuolo di Marte; ma il nero che più frequentemente si adopera è l' inchiostro della China; e la fuliggine ben macinata dà il bruno. Si possono ridurre in tavolette tutti i sughi coloranti, aggiugnendovi, quando si fanno bollire, un poco di colla di pesce. La colla seccandosi nelle forme di carta, che conviene ugnere preventivamente con buttiro o con altro grasso, darà loro la consistenza dell' inchiostro della China.

I colori per l' acquerello si possono conservare, ancora in istato di liquidità, entro ampolle ben chiuse.

Ecco la nota di quelli che consiglieremo di usare

Rossi	Carminio
	Lacca
	Decotto di legno del Brasile
Azzurri	Azzurro di Berlino
	Azzurro minerale
	Azzurro di Barbio
Gialli	Pietra di fiele
	Decotto di oriana misto coll' allume
	Gomma gotta
Verdi	Verde di vescica
	Verde d' acqua
Bruni	Sepia di Roma
	Fuliggine
	Inchiostro della China.

D' ordinario si disegna all' acquerello sulla carta, e si potrebbe ancora disegnare sulla pelle e sull' avorio, se l' estrema difficoltà di stendere una tinta unita su queste sostanze non richiedesse il lento lavoro de

punteggiato per unire ed armonizzare le grandi parti ; la qual cosa confonderebbe l'acquerello colla miniatura.

Si può inoltre disegnare all' acquerello sopra il raso e sopra il *taffetà* bianco diligentemente steso sul telaio.

Non ci estenderemo più oltre parlando di questo genere di pittura che diversifica dal *lavis* soltanto per l' uso che fa delle acque colorite onde dare ai varj oggetti la tinta locale che loro appartiene.

Azzurro per l' acquerello.

Per supplire all' oltremare, troppo costoso, e che altronde ha troppo corpo per essere adoperato nel disegno del *lavis*, raccogliesi nell' estate una grande quantità di fiori del fioraliso che alligna tra il frumento ; si separano diligentemente le foglie levando tutto ciò che non è azzurro, indi si pone nell' acqua tiepida polvere d' allume sottilissima. Si versa quest' acqua

impregnata di allume in un mortaio di marmo, vi si gettano i fiori, e con pistello di marmo o di legno si va macinando finchè ogni cosa sia ridotta a tale da poterne spremere tutto il sugo. Si fa filtrare per una tela nuova, ricevendo il liquido in un vase di vetro, dove si sarà prima posta acqua di gomma della più bella. Si avverta che non devesi mettervi allume per conservare la vivacità del colore, che si appannerebbe ponendovene in molta quantità Si possono nello stesso modo estrarre colori da tutti i fiori più vivaci. Per rendere poi tali colori trasportabili si fanno asciugare all' ombra in barattoli di vetro di majolica ben coperti.

Darò fine a questa mia operetta con una lettera di Gessner che racchiude i precetti più utili intorno al paesaggio; precetti applicabili ad ogni genere d'imitazione. Sagacemente indicando gli scogli che da principio lo ritardarono nella carriera delle arti,

ed indicando i mezzi praticati per non naufragare, Gessner ha renduto agli artefici un importante servigio. Questo celebre letterato non ebbe nella pratica delle arti altro maestro che sè medesimo, e sono i suoi precetti frutti di una penosa esperienza. Coloro che si applicano a dipingere paesi a guazzo, vi troveranno preziosi ammaestramenti.

LETTERA

DI GESSNER

AL SIGNOR FUESLIN

INTORNO AL PAESAGGIO.

LETTERA

DI GESSNER.

Voi credete che possa meritar qualche attenzione, ed essere ancora di qualche utilità l' esporre la via da me tenuta per arrivare ad un grado tollerabile nell' arte del disegno, benchè abbia incominciato sì tardi. Io vorrei che questo ragguaglio avesser dato di sè medesimi innanzi a me gli artisti più celebri. Qual vantaggio infinito all' arte non ne verrebbe, se nella storia de' pittori noi ritrovassimo pur la storia dell' arte stessa! per quali mezzi sian essi giunti alla

loro grandezza; quali difficoltà abbiano incontrato, e come abbianle vinte; quali osservazioni abbiano fatto ne' loro principj e ne' loro successivi avanzamenti! L' opere loro sarebbero forse men dotte che quelle de' più dotti conoscitori, ma conterrebbero le riflessioni e le scoperte che ciascuno avesse fatto nelle sue circostanze particolari, ne' suoi progressi, ne' suoi lavori; scoperte e riflessioni a cui un semplice conoscitore non può mai giugnere. Così per recare due esempi, l' opera che *Lairesse* ha preso a scrivere dopo avere nell' arte sua eccitata l' ammirazione universale, comprende cose importantissime che solo un *Lairesse*, dopo tanti anni di studio e d' esercizio, trovar poteva e conoscere sì chiaramente. E quanto preziosa non è l' operetta di *Mengs*, che dà assai più a pensare di tutti gl' *in folio*? Benchè egli non sappia dissertar da filosofo, sa però, ove parla da artista, esprimersi con una

forza, con una chiarezza, con un gusto sì puro, con uno spirito d' osservazione sì fino e sì filosofico, che aspettar sol potevasi dal più grande artista de' nostri tempi.

Ma per venire a me stesso, io ho un po' di ribrezzo a tenervi la promessa. Io sono ancora in cammino, e le mie circostanze appena forse mi consentiranno d' andar più oltre. Io temo di dirvi cose di troppo poco momento. Ad ogni modo, poichè tutto dee finire in una lettera, voi potrete farne quel conto che si fa delle lettere di poco momento, e risparmiare a voi stesso ed a me il dispiacere che questo scritto abbia ad essere una macchia nell' opera vostra, ove sarebbe la sola.

Voi sapete che io non fui mai destinato a quest' arte, e che perciò nella mia giovinezza io non ebbi in essa alcuna guida. Ne' miei primi anni io mi trastullava a scarabocchiar delle carte, ma per semplice passa-

tempo, senza mira e senza indirizzo. Io non potei dunque farvi niun progresso, e per una conseguenza naturale si andò pur anche in me rallentando l' inclinazione che ad essa aveva. Così passarono gli anni migliori, senza ch' io pur mi facessi ad esaminare se in quest' arte potessi mai riuscire, o a qual segno. Frattanto però le bellezze della natura e tutte le buone imitazioni di essa mi facevano grandissima impressione: ma quanto alla pittura, io non aveva che un cieco gusto, non diretto da alcuna cognizione. Di qui è venuto che ho cercato d' esprimere le mie sensazioni e l' impressioni che fatto m' avevano le bellezze naturali, piuttosto in un' altra maniera, la quale richiedea bensì egual talento, egual sentimento pel bello, eguale osservazione della natura, ma minor esercizio meccanico.

Dachè ebbi l' agio di vedere ogni giorno l' eccellente collezione del sig.

Heidegger mio suocero, si risvegliò nuovamente la mia passione pel disegno; e nell' età di trent' anni presi finalmente la risoluzione di tentare, se io potessi pur giugnere tuttavia a meritarmi qualche riputazione fra i conoscitori e fra gli artisti.

La mia propensione si determinò spezialmente ai paesetti, e cominciai a disegnare con tutto l' ardore; ma quello m' avvenne che a tanti pur suole accadere. Il miglior modello, diss' io, è la natura: e in conseguenza mi posi direttamente a copiar la natura. Ma quali difficoltà non ebbi io ad incontrare per non essermi prima esercitato, dietro a' migliori esemplari, nelle diverse maniere d' esprimere gli oggetti! Io voleva in tutto seguir la natura, e mi perdeva frattanto in minutezze che guastavan l' effetto del totale: oltrechè quasi sempre mancavami l' arte di conservare agli oggetti naturali il vero loro carattere, senza divenire

servile. Il fondo era sopraccarico di piccolezze confuse; gli alberi erano disegnati ad uno ad uno stentatamente, non ordinati in masse dominanti; il tutto era interrotto, faticato e senza gusto. In corto, il mio occhio non era per anche avvezzo a riguardar la natura a guisa d'un quadro, e non aveva ancor la destrezza di saper aggiungere o levare secondo l'opportunità. M'accorsi dunque che aveva bisogno di formarmi prima sovra gli artisti più eccellenti. Quello che a me è avvenuto, non è egli stato appunto il difetto de' primi inventori dell'arte che non avevano dinanzi a sè niuna guida, niun modello? Essi tenevansi così strettamente alla natura, che spesso dipingevano con egual cura le coserelle più minute, come gli oggetti più importanti. Per questo le loro opere perdevano il proposto effetto. Gli artisti posteriori che di un tal difetto si avvidero, cercarono

d' evitarlo, e appresero al fine le regole del bello nella disposizione, nelle masse, nella distribuzione della luce e delle ombre ec. Dietro a questi convenivami di studiare; e per rendere la via più breve, io scelsi addirittura i migliori. Questa scelta debb' essere a' principianti la prima regola fondamentale. Il mediocre è il più pernicioso, e deve temersi più che il cattivo, i cui difetti troppo agevolmente si riconoscono. Di quale utilità non sarebbero gl' incisori ai progressi del vero gusto, ove pensassero a farsi merito presso ai conoscitori, così colla scelta di ciò che debbono incidere, come coll' esecuzione medesima! Di quante cose mediocri, che non meritavano pur la cura d' un giorno, non si affatican essi con lunghissimo stento ad innondare la terra! Un originale che deve occupar tanti mesi di fatica, non merita egli di esser prima attentamente esaminato? Solo i capi

d' opera sono degni di un sì lungo lavoro. L' istruire i principianti anche per poco sopra ad esemplari mediocri, è il peggior perdimento di tempo. Il loro gusto per tal modo più non si forma sul vero bello; il mediocre diventa loro tollerabile, e si nutre in essi l' orgoglio di credersi grandi, allorchè dal loro originale si vedon poco lontani Facciasi che un giovine studii le belle teste di *Raffaello*; quanto insopportabili non gli riusciranno i visetti leccati e scempiati di diversi moderni! Facciasi al contrario che cominci da questi disegnetti leziosi e manierati, e passi quindi a ritrar l' Apollo, o l' Antinoo; non ne farà che due miseri ballerini o due figure triviali: e quel ch' è peggio, non si avvedrà d' aver fatto male.

Ne' miei studi ho pur trovato che il miglior metodo è quello di passare gradatamente da una cosa all' altra. Chi vuol abbracciare tutto quanto ad

un tratto, sceglie certamente la strada più faticosa; la sua attenzione riman divisa, e sempre ingombrata da mille oggetti diversi che gli accrescono le difficoltà. Io mi sono occupato per prima cosa intorno alle piante, e ho scelto in ciò *Waterloo*, di cui ho trovato nell' anzidetto gabinetto una copiosa raccolta. Quanto più l' andava studiando, tanto più ne' suoi paesetti scopría la vera natura. Io mi sono esercitato nella sua maniera in fino a tanto che sono giunto ad esprimermi in ciascun disegno con una certa facilità. Non ho lasciato frattanto di lavorare anche dietro ad altri, la cui maniera non era quella di *Waterloo*, ma non restava per questo di essere una felice imitazione della natura. Mi sono dunque esercitato eziandio sopra di *Swanefeld* e di *Berghem*: e ove trovava una pianta, un tronco, un boschetto che destasse particolarmente la mia attenzione, io li copiava di mano in

mano in uno schizzo più o men terminato. Con questo esercizio così misto son venuto acquistando maggiore facilità nell' espressione e maggiore proprietà nella mia maniera, che non aveva allor quando attenevami al solo *Waterloo*, come a principale modello. M' inoltrai così a parte a parte. Circa alle rupi, io scelsi le grandi masse di *Berghem* e di *Salvator Rosa*, e i disegni che *Felice Meyer*, *Ermels* ed *Hakert* han ricavato dal naturale e nel loro vero carattere: per le degradazioni ed i fondi mi sono appigliato all' erbose campagne e alle dolci lontananze del *Lorrain*, e alle collinette di *Wouvermans*, che sfuggono soavemente una dietro all' altra, e si veggono illuminate da una luce temperata, e coperte da una molle erbetta che sovente rassomiglia un po' troppo al velluto. I fondi di *Waterloo*, che perfettamente imitano la natura, son quali ei gli ha trovati

nel suo distretto; e perciò in questi egli è più difficile ad imitare. Circa ai terreni sabbiosi e montuosi, sparsi qua e là di boscaglie e di verdura, io mi sono attenuto a *Berghem*.

Quanto maggiore facilità non ho io trovato allorchè mi rimisi a studiar la natura! Sapeva allora ciò che è proprio dell' arte; sapeva nella natura medesima osservare assai meglio che non faceva per l' addietro, ed esprimermi assai più agevolmente. A principio de' miei passeggi io andava spesso cercando invano senza saper trovar nulla a disegnare. Adesso qualche cosa sempre mi si presenta. Potrò alcuna volta cercar indarno per lungo tempo una pianta che sia pittoresca in tutta la sua forma; ma dachè il mio occhio è esercitato a trovare, anche in una cattiva pianta io trovo subito qualche buona parte, un pajo di rami ben ripiegati, una bella massa di foglie, una singolare posizione di tronco ec., che, accor-

tamente impiegati, accrescono all' opera mia la verità e la bellezza. Un pezzo di sasso può rappresentarmi la più bella massa di un dirupo; è in poter mio l' esporlo ai raggi del sole in quell' aspetto che più m' aggrada, e osservare i più vaghi effetti del chiaro scuro, delle mezze tinte e dei riflessi. Ma in questa maniera di studiar la natura io mi guardo dalla soverchia tendenza al maraviglioso: io debbo sempre mirar al nobile e al bello; ma facilmente posso cader nel bizzarro, e correr dietro alle forme stravaganti.

Nel mio studio della natura io non procedo pure nè stentatamente, nè con troppa fretta: or disegno una parte sola, ora tutta una prospettiva. Quanto più chiara e più distinta è la parte del mio oggetto, tanto maggiormente vi lavoro d' intorno. Molti s' affrettano a rilevare in un piccolo schizzo qualche tratto principale della natura, e lo terminan poi da sè

stessi; ma in che modo? nella maniera lor favorita: e con ciò la verità e la proprietà degli oggetti va tutta a spasso. Nè a questo si può supplire colla magia de' colori, nè coi grandi effetti del chiaro scuro. Ciò abbaglia per un momento: ma un occhio indagatore vi cerca la verità e la natura, e non la trova.

Quando però io voleva cogli oggetti cavati dalla natura formare da me medesimo un tutto pittorico, io mi trovava intimidito e imbarazzato, e spesso cadeva in minutezze artificiali, che non s'accordavano punto colla semplicità e colla verità di ciò che aveva tratto dalla natura medesima. Io non vedeva ne' miei paesetti il grande, il nobile, l'armonico, quella economica distribuzione di luce, quei tratti che colpiscono. Io fui dunque costretto a studiare una composizione migliore.

A tal effetto mi sono rivolto a quegli artisti che nelle idee, nella

scelta e nella disposizione degli oggetti pareanmi essere meglio riusciti. Ne' paesetti di *Everdinghen* ho trovato una vaga campestre semplicità, anche ove domina la maggiore varietà, torrenti rovinosi, rupi scoscese coperte di boscaglie, ove la contenta povertà ha saputo fabbricarsi colla più semplice architettura un sicuro ricovero. L' ardimento, il gusto e un non so che di originale regna in tutte le sue opere: è necessario nondimeno il saper formare i dirupi con miglior gusto. *Dietrich* fornisce in questo il miglior esempio ad imitare: i suoi pezzi son tali, che si crederebbero fatti da *Everdinghen*, ma in modo che egli abbia superato sè stesso. I nobili pensieri di *Swanefeld*, espressi con un effetto sì grande, e i suoi riflessi di luce che cadono sopra a sì grandi masse di ombre; le spiritose boscherecce di *Salvator Rosa*; l' ardimento di *Rubens* nella scelta de' suoi soggetti; tutti questi e molti

altri io ho preso a studiare, e a farne degli abbozzi or rapidi, ora finiti, per dare all' immaginazione il suo tono e la sua vera forza. Finalmente ho cominciato ad applicarmi tutto quanto e unicamente ai due *Poussin* e a *Claudio Lorrain*. In questi principalmente io ho trovato la vera grandezza. Non si scorge qui una nuda imitazione della natura, qual ella presentasi comunemente, ma una scelta della più bella natura. Un genio poetico unisce presso ai due *Poussin* quanto v' ha di nobile e di grande. Essi ci trasportano a quei tempi per cui gli storici ed i poeti ci empiono di venerazione, e ci collocano in paesi ove la natura nulla ha di selvaggio, ma è in una piena ubertà, e dove sotto un felice clima tutto cresce e matura a perfezione. I loro edificj sono delineati secondo la bella semplicità dell' antica architettura; e gli abitatori di questi hanno quel sembiante e quel

portamento in cui la nostra immaginazione ci raffigura i Greci ed i Romani, quando è ripiena delle loro magnanime imprese, e si trasferisce a' loro tempi più belli. Ne' paesi del *Lorrain* domina dappertutto la calma e la contentezza: essi ci destano quella dolce commozione, quelle blande sensazioni che ci produce l'osservazione della bella natura in sè medesima; sono ricchi ma senza confusione, sono vari ma senza disordine, e regna dappertutto la dolcezza e la pace: si vede sempre una terra felice che colma di abbondanza gli abitatori, un cielo puro e sereno, sotto cui tutto lietamente fiorisce.

Io considerava ogni giorno attentamente ciò che da questi grandi modelli avessi a raccogliere. Ma non bastava il conoscere semplicemente i loro principj e le loro idee. Io li metteva anche spesso da parte, e cercava di richiamarmene alla memoria i tratti più importanti. Non

contento di questo, faceva varie copie delle loro opere, e le conservava: il che fo pure presentemente di tutto ciò che particolarmente mi colpisce, e vo così mettendo insieme una raccolta delle migliori idee. A che questa fatica, dirà taluno, potendo aver tutto ciò nelle stampe? Verissimo: ed io pur ne posseggo, come molti signori han la loro biblioteca; ma queste non sono un frutto del mio studio: e solamente nell' accennata maniera può un artista fare una collezione veramente utile: non basta lo studiare i migliori originali; conviene per questo modo mettersene pienamente in possesso.

Ma dopo essermi lungamente esercitato a pensar dietro agli altri, io provai sovente una maggiore timidità nell' inventar da me stesso. Pieno delle loro grandi idee, sentiva con umiliazione la mia debolezza e l' estrema difficoltà di raggiungerli; oltrechè la continua imitazione fa per-

dere all' immaginazione il suo vigore. Di qui ha avuto origine quello che ai più eccellenti incisori, e allo stesso *Frey* vediamo essere accaduto, cioè che le opere di loro invenzione sono le peggiori cose che abbian fatto. La loro occupazione principale è il ritrarre quanto si può esattamente le opere altrui, e perdono con ciò, o indeboliscono quella franchezza e quella forza d' immaginazione che è necessaria per inventare. Da questa timidità io curai premurosamente di liberarmi: posti da banda i miei originali, cominciai a pensare da me medesimo, e a propormi i soggetti più difficili. Trovai per questo modo quanto avessi guadagnato; sentii ciò che meglio mi conveniva; osservai quali parti mi facessero ancora maggiore difficoltà; e presi la traccia dietro a cui mi restava ancor a camminare. Ho conceputo eziandio un nuovo coraggio quando ho provato che le difficoltà si erano dileguate,

e che io era andato più innanzi che non isperava; e ho dato con ciò alla mia immaginazione alimento e robustezza. Questa vuol essere, come le altre facoltà dell' animo, educata ed esercitata: chi si ristringe unicamente a tener dietro agli altri, non sarà mai originale. Noi abbiam de' pittori e de' poeti i quali non sono che mere ombre d' altri.

Una legge che io mi sono prefissa, è d' andar sempre ben provveduto di quanto è mestieri per disegnare; e ciò non solamente ne' viaggi e ne' passeggi, ma anche in casa ed in città. Nel solo tempo che si richiede per andare da una camera all' altra a pigliare ciò che è necessario, si dimentica spesso o si indebolisce un buon pensiero. Nell' osservare una pittura o una stampa, e in mille altre circostanze, si presentano alla immaginazione delle idee che ella non avrebbe formato mai. Ed un pensiero conceputo nel primo fuoco, deve

anche nel primo fuoco disegnarsi alla meglio. Perciò di rado io tralascio di notare, almeno co' tratti principali, quelle idee che sì facilmente si dimenticano, e di rado ritornano poi così bene.

Non voglio qui tacere un vantaggio che ho tratto alcuna volta anche dalle cose mediocri: non ch' io intenda con ciò di consigliarne lo studio, e voglia contraddire a me medesimo; io non esorto a questa pratica se non le persone che han già formato il loro gusto. Anche le cose mediocri in tal caso esser possono di un utile esercizio al gusto ed alla immaginazione, quando in lor si consideri ciò che manca alla perfezione, quando si cerchi di meglio concepire e meglio esprimere gli altrui pensieri. S' incontrano spesse volte delle scintille di genio, dell' idee mal espresse che meritano un' espressione migliore. Io ho spesso trovato in alcuni pezzi che non meritavano niuna attenzione,

dei tratti che m' han condotto ad un buon pensiero. L' opere di *Merian*, alle quali si rende troppo poca giustizia, contengono delle cose che spesse volte sono cavate dalla natura con ottima scelta, e che sono guaste unicamente dalla cattiva maniera di rappresentarle. Si tocchino le sue piante e i suoi fondi secondo la maniera di un *Waterloo*, e si dia alle sue rupi e alla sua composizione maggiore varietà; ne usciranno certamente de' quadri che faranno onore agl' ingegni più grandi, e pur tutto il materiale sarà di *Merian*.

Non devo pure lasciar di accennare ciò che io ho provato sì spesso per propria esperienza, vale a dire, quanto sollevi la mente e quanto animi ed accenda lo spirito il legger la storia delle arti e degli artisti. Essa estende le cognizioni, eccita l' attenzione su ciò che nelle arti è avvenuto, e ajuta l' artista a tener dietro ognor più a quello che essere deve il suo oggetto

principale. Io trovo sommamente utile e dilettevole il sapere le avventure di quelli di cui ammiro le opere; ed a rincontro divengo curioso di cercare le opere degli artisti la cui storia e il cui carattere nell' arte ho appreso dalla lettura. Quando vedo il rispetto con cui si parla de' grandi artisti e delle loro opere, la mia idea sulla dignità dell' arte medesima s' ingrandisce. Quando veggo come essi instancabilmente han lavorato per giugnere alla perfezione e conservarvisi; come i viaggi, gl' incomodi, l' indigenza non gli hanno sgomentati dal mettere in uso tutti i mezzi che al loro gran fine si richiedevano; come non deve, dico io fra me medesimo, un giovane artista sentirsi eccitato ad impiegare utilmente ogni ora, e ad essere avaro d' ogni momento! Anche le sciagure di molti artisti, per altro insigni, esser possono di un profittevole ricordo, che il ben vivere, i buoni costumi e la prudenza son necessari

onde acquistare coll' arti una durevole felicità.

Un importante consiglio mi resta a dare ancora. La poesia è sorella della pittura. Non lasci adunque il pittore di leggere le migliori opere de' poeti: queste perfezioneranno il suo gusto, accresceranno le sue idee e arricchiranno la sua fantasia d' immagini le più leggiadre. Amendue attingono il bello e il grande dalla natura, amendue lavorano sopra ai medesimi principj. La varieta senza confusione è il fondamento delle loro opere: ed amendue aver debbono un gusto fino del vero bello nella scelta di ogni circostanza, di ogni immagine, e nel tutto. Quanti pittori, se avessero miglior gusto, sceglierebbero soggetti migliori! Quanti poeti nelle loro descrizioni avrebbero più di verità e di espressione pittorica, se accoppiassero la cognizione di ambedue le arti! Gli antichi, e soprattutto i Greci, nel lor poetico lin-

guaggio e nel loro dipingere non han già trovato la facilità che hanno tanti poeti e pittori moderni, i quali coll' accozzare comunque delle immagini e delle espressioni gettate a capriccio, si credono in diritto di dire, come il *Correggio*, anch' io son pittore. Le ricerche di *Webb* sul bello della pittura, il quale spiega le bellezze di quest' arte con passi tratti dagli antichi poeti, sono il più chiaro argomento di quello ch' io asserisco. I poeti d' allora sentivano e conoscevano il bello della pittura e attentamente osservavano la natura così animata, come inanimata. Se lo stesso facessero alcuni moderni poeti, che pur vogliono passare per conoscitori in quest' arte, non si renderebbono così ridicoli, e non parlerebbero di *Durer* quando voglion dipingere le grazie, o di *Rubens* quando vogliono ragionare del più alto grado di bellezza in una donna o in una dea.

Ma per tornare ai pittori, quanto

è da compiangere un che non sentasi ispirato, a cagion d' esempio, dalle vive descrizioni di *Thomson!* Io ho trovato in questo grande maestro parecchi quadri che sembrano tolti dalle migliori opere de' pittori più eccellenti, e che un pittore potrebbe interamente trasportar sulla tela. Le sue pitture sono di molte maniere: or spirano la campestre semplicità, come i quadri di *Berghem*, *Poter* e *Roes*; ora la contentezza, come quei del *Lorrain*; or la grandezza e la nobiltà, come quelli dei *Poussin*; talvolta la melanconia e la solitudine, come quei di *Salvator Rosa.* E qui io coglierò l' occasione di far qualche motto di un poeta che è quasi del tutto dimenticato. *Brockes* ha avuto una maniera di poetare tutta sua propria. Egli ha osservata la natura nelle sue varie bellezze e fin nelle parti ancor più minute: la sua sensibilità era mossa dalle più piccole circostanze; un' erbetta coperta di

rugiada e percossa dal sole accendeva il suo estro : le sue descrizioni sono talvolta troppo prolisse o troppo ricercate ; ma le sue poesie non lascian per questo di essere un magazzino di pitture e d' immagini tutte cavate dalla natura. Esse ci richiamano le bellezze e le circostanze che spesso noi medesimi abbiamo osservate, ma che la memoria non sempre ci suggerisce quando n' abbiamo mestieri.

Abbiamo noi dunque, dirà qualche pittore con un riso ironico, a divenire tanti saccenti ? Il mio consiglio è diretto solo a coloro che cercano nelle loro opere la nobiltà e la grandezza. Conosco molti artisti a cui tutto ciò non è punto necessario : si può senza di questo dipingere una stalla diroccata e un contadino ubbriaco, e vi si può far pompa degli scherzi del chiaro scuro, della magia del colorito, della finezza nell' esecuzione. Simili opere possono avere anch' esse il loro pregio, e quando non si

mira a parlare all' intelletto, di molte cognizioni si può far senza.

Queste sono, per quanto so ricordarmene, le osservazioni che m' è accaduto di fare ne' miei lavori e nel piano che mi sono prescritto. Ad altri s' appartiene il giudicare quanto io abbia per questi mezzi approfittato: circa al piano però io son persuaso che esso guida per una via breve e sicura. Col doppio esercizio sulla natura e sulle migliori opere può un artista acquistar facilmente l' abilità di ben paragonare colla natura le più belle e più espressive maniere dell' arte, e viceversa. Il suo occhio con questo metodo prenderà tanta abitudine ad osservare nella natura quanto v' ha di pittorico, che niun passeggio, in niuna stagione dell' anno e in niuna vicenda di tempo, sarà per lui senza profitto. A guisa d' un cacciatore appassionato non saprà pur guardare a' disagi o a vie scoscese per seguire la sua preda, e saprà trovare

delle bellezze dove un artista ordinario non vede nulla. Ei porterà da per tutto un genio modellato sul grande, e saprà le cose più piccole concepire, in maniera che esca il più nobil pensiero anche di là ove una testa mediocre non saprebbe trovare che un pensiero comune. Io ho scontrato ne' miei passeggi delle situazioni mirabili sul gusto di *Poussin* dove prima non vedea che cosucce triviali e da nulla. Quand' anche nell' arte per le mie circostanze non mi fosse possibile l' andar più avanti, io ho però osservato con sempre maggior rispetto per essa, quanta meditazione e quanto esercizio si richiegga per giugnere alla perfezione. Se l' artista non ha vera passione per l' arte sua; se l' ore che vi impiega non sono per lui le più dolci; se l' arte stessa non forma il maggior diletto e la maggior felicità della sua vita; se la sua più gradita conversazione non è quella degl' intelligenti; se non sogna del-

l'arte sua alla notte ; se desto alla mattina, non si mette con nuovo entusiasmo al suo lavoro ; se cerca solo di lusingare il cattivo gusto del suo secolo; se si compiace delle frivolezze applaudite dalla comune ; se non travaglia pei veri conoscitori, per la vera gloria, per la posterità; le sue opere ed ora e sempre da' veri conoscitori saran rigettate con disprezzo quand' anche servissero attualmente ad ornare tutte le gallerie alla moda.

FINE.

TAVOLA

DEGLI ARTICOLI

CONTENUTI IN QUEST' OPERA.

Origine della pittura . . . . pag. 5
Notizie intorno alla teoria della pittura . . . . » 12
Della composizione . . . . . » *ivi*
Dell' invenzione . . . . » 13
Della disposizione . . . . » 14
Dell' unità . . . . » 16
De' contrapposti . . . . » 18
Dell' ordine . . . . » 19
Della varietà e della ricchezza . » 21
Del gusto e della grazia . . . . » 22
Del disegno . . . . » 23
Del colorito . . . . » 26
Del chiaroscuro . . . . » *ivi*
Del colore . . . . » 30
Dell' effetto . . . . » 36

Dell' armonia . . . . *pag.* 41
De' riverberi . . . . » 43
Nozioni pratiche intorno al guazzo, alla miniatura ed all' acquerello » 48
Miniatura . . . . » 49
Dei fondi per la miniatura . . . . » 55
Maniera di disegnare sull' avorio o sulla pelle . . . . » 61
Maniera di calcare . . . . . . » 63
Maniera di ridurre . . . . » 67
Quadrato di riduzione per disegnare il paesaggio dal naturale . . . » 69
Colori adoperati nella miniatura . » 71
Osservazioni intorno ai colori . . » 72
Della tavolozza . . . . » 85
Modo di disporre i colori sulla tavolozza . . . . » 86
Maniera di mescolare i colori . . » 87
Dei pennelli . . . . » 89
Della luce . . . . » 93
Abbozzo, modo di lavorare . . . » *ivi*
Dei fondi . . . . » 98
Carnagioni . . . . » 101
Vesti, lini, pellicce . . . . . . » 107
Fabbriche, terrazzi . . . . . . » 113
Precetti relativi al modo di dipingere i fiori in miniatura . . . . . » 115
Rose . . . . » 119
Tulipani . . . . » 123
Anemoni . . . . » 124
Viole . . . . » *ivi*

Gigli . . . . pag. 125
Giacinti . . . . » 126
Primavere, orecchie d' orso . . . » 127
Ranoncoli . . . . » *ivi*
Iride . . . . » 128
Tuberosa . . . . » 129
Giunchiglia . . . . » *ivi*
Narcisi . . . . » 130
Fiorrancio . . . . » 131
Anemoni epatici . . . . » *ivi*
Fiore di granato . . . . » 132
Garofani . . . . » *ivi*
Viole . . . . » 133
Pensiero . . . . » 134
Ortensia, panporcino . . . . . . » *ivi*
Principj del guazzo . . . . » 136
Principj del lavis e dell' acquerello » 141
Colori per l' acquerello . . . . . » 148
Lettera di Gessner al signor Fueslin intorno al paesaggio . . . . . » 155

AVVISO

INTORNO ALLE TAVOLE

DI QUEST' OPERA.

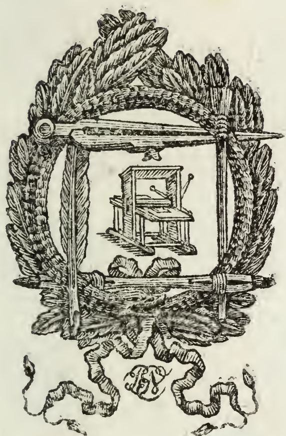
Le prime due tavole vengono destinate a rischiarare le istruzioni intorno alla mescolanza dei colori.

Le tre seguenti tavole rappresentano un paesetto di Claudio Lorenese, una marina di Vernet ed un interno di casa preso da Rembrandt: le quali possono servire di modelli a coloro che si esercitano nel lavis *tanto coll' inchiostro della China che colla tepia.*

La sesta tavola rappresenta uno de' più bei paesetti d' Annibale Carracci; ed è destinato a coloro che vogliono esercitarsi nella pittura all' acquerello.

Finalmente la settima ed ottava che rappresentano un mazzetto di fiori ed altri oggetti di storia naturale, sono un' imitazione del genere misto; genere specialmente proprio di questa specie di soggetto.

Le sei altre tavole rappresentano i semplici contorni de' soggetti indicati, onde renderne l'imitazione famigliare a coloro che volessero copiarli.



LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Colori Naturali

Carminio	Lacca	Terra di Siena calcinata	Ocria rossa	Cinabro	Minio	Azzurro di Berlin
Azzurro minerale	Azzurro di Cobalto	Terra di Siena naturale	Ocria	Ocria Gialla	Giallo di Cromio	Gomma gotta
Giallo di Spincervino	Verde di Vescica	Terra di Colonia	Fuliggine	Terra d'ombre	Inchiostro della China	Nero d'avorio

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Tinte

Castagno Rosso Nero	**Azzurro lavagna** Azzurro Nero	**Giallo Aurora** Rosso Giallo	**Verde bottiglia** Nero Giallo Azzurro	**Prugna** Rosso Azzurro Nero
Rosso di mattone Nero Giallo Azzurro	**Azzurro celeste** Azzurro Bianco	**Isabella** Giallo Rosso Bianco Nero	**Verde dragone** Azzurro Giallo	**Violato di Vescovo** Rosso Azzurro
Rosa Rosso Bianco	**Grigio Perelato** Azzurro Bianco Nero Rosso	**Camozza** Giallo Bianco Rosso	**Verde d'acqua** Azzurro Bianco Giallo	**Gridellino** Rosso Bianco Azzurro
Colore di carne Rosso Bianco	**Grigio ferro** Azzurro Bianco Nero	**Pagliato** Bianco Giallo	**Pistacchio** Azzurro Bianco Giallo	**Lillà** Rosso Bianco Azzurro

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

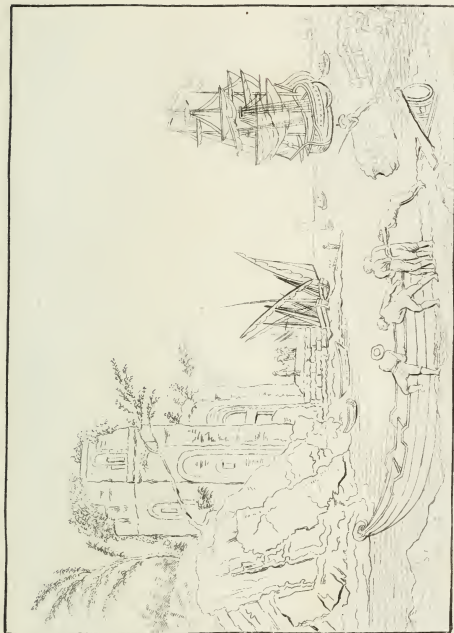


LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS



Paese dipinto da Claudio di Lorena

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

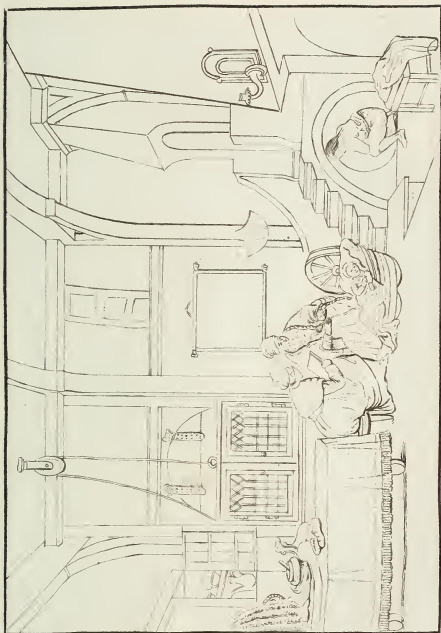


LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS



Marina dipinta da Vernet

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

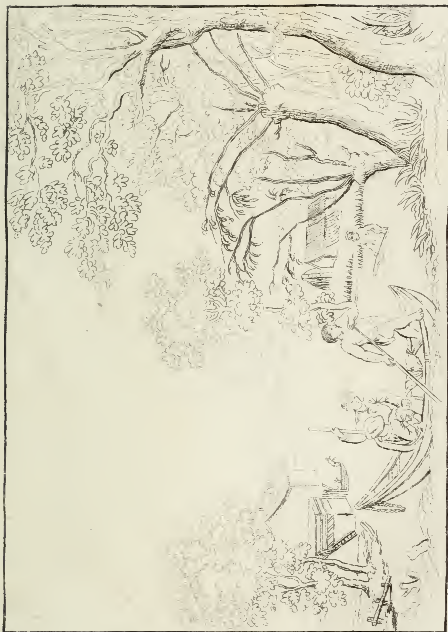


LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS



Interno dipinto da Rembrandt

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS



LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS





Paese dipinto da Annibale Caracci

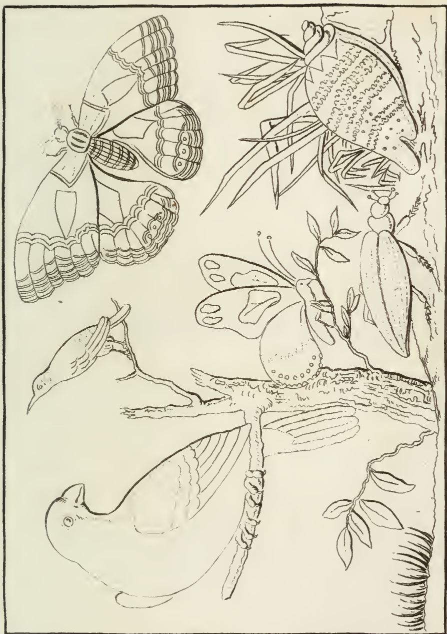
LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS





Vaso di Fiori

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS



LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS







Uccelli ed Insetti

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS


UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 056000141